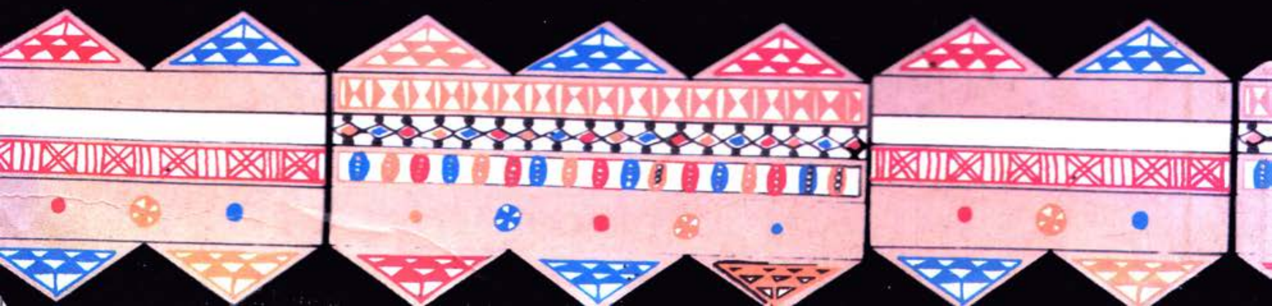
فلسفة الوعى الشعبى



دراسات فى الثقافة الشعبية

د. صلاح الراوى



فلسفة الوعى الشعبى

دراسات فى الثقافة الشعبية

د. صلاح الراوى

دار الفكر الحديث - القاهرة

الكتــــــاب فلسفة الوعى الشعبى
المـــؤلـــف د. صلاح الراوى
تصميم الغلاف : رانيه محمود
صورة الغلاف : من كتاب - صناعات وحرف شعبية مصرية (١-مثلث حلايب)
النـاشـــــــر دار الفكر الحديث - القاهرة
المدير المسئول : خالــد العمـاوى
المطبــعــــة : مطبعة الكحلاوى ٩ عطفة الشيخ مسعود - باب الشعرية
رقـم الإيـداع : ٢٠٠١/٤٦٨٤
الترقـيم الدولى : 977-5034-36-1

الطبعة الأولى
٢٠٠١

إهداء

١- إلى نموذج فريد من الطبقة العاملة

أخى **محمود الراوى..**

الأمى الذى علمنى القراءة

والمثقف الذى أخذ بيدى إلى الوعى الجسور.

* * *

٢- ولجيل جديد من الباحثين.. الباحثين

.. يستطيع - بصرامة - أن يقطع المسافة الموحشة بين مرتزقة علقوا بالملق المخاتلة وتبادل المنافع رقعة ريادة وهمية مآلها إلى عدم كاشف.. وبين رؤية نقدية للواقع وللعلم فلسفة وأداة ومفهوماً ومصطلحاً ومنهجاً..

وهو جيل آتٍ لا محالة.

* * *

٣- ولروح الشهيد عبد المحسن طه بدر

.. ما أظنه كان سيتحمل ما آل إليه الحال.. والمحتال.

* * *

٤- ولروح المغفور له عبد الحميد يونس

.. الذى - بحسن نية !! - فتح باباً تسللت منه الضباع والخفافيش وخشاش الأرض..وتكاثروا ويتكاثرون.

* * *

٥- ولعلياء شكرى

.. العزيزة على القلب حقاً.. مليئة بالصفاء والمحبة..مترفعة على غلظة النكران وصُفرة الجحود.. طوبى لها.

صلاح

«وقال لى:

من فارقه العلم لزمه الجهل وقاده إلى الممالك، ومن لزمه العلم فتح له أبواب المزيد منه».

النِفَّرى

مقدمة

لعل من أفدح المفارقات الكاشفة وأشدها لفتا للانتباه أن يضرب باحث الثقافة الشعبية صفحا عن مجريات الحياة التى يموج بها المجتمع الذى يعيش فيه وبه، وينصرف عن تفاعلات واقعه المواّرة بالأحداث مكتفيا بالعكوف على النصوص وأشباه النصوص عكوفا مدرسيا بارداً ومقاربتها مقاربة تقليدية تخاصم الجرأة فى النظر وتجافى - أو هى تتجنب عن عمد - العمق فى التحليل بحيث ينتهى مثل هذا الباحث إلى تفسيرات رمادية تلتف حول الظواهر أو تطوف بها طواف العَجول المتظاهر. وغالباً ما يقف الباحثون - إلا مَنْ وفيما ندر - عند حدود استحلاب هذه النصوص والأشباه فى حالة استرخاء وخلوّ بال، وهُمْ من النقد العلمى الجاد فى مأمن، ومن هنا لا تجئ المقاربة فى سمت منهجى يسعى إلى استخلاص الحقائق والوقوف على القوانين القارة فى النصوص/ الظواهر أو الحاكمة لبنائها وآلياتها وآليات علاقاتها مع غيرها والكيفية التى جاءت عليها بوصفها نصوصا تعكس الواقع الاجتماعى للجماعة الشعبية المنتجة/المتلقية لهذه الثقافة.

أما أكثر الأمور إثارة للدهشة - وما هو أكثر من الدهشة حتما - فيبدو شاخصا شخوصا غليظا فيما ينفرد به مجال الدراسات الشعبية عندنا من غياب مطلق للروح النقدية وسيادة اتفاق مريب يبلغ حد التواطؤ المستقر على ضرب من التعايش السلمى (السلبى بطبيعة الحال) بين الدارسين/الدراسات بحيث لا يقوم جدل علمى خلاق - أو نصف خلاق - بين الاجتهادات مهما يكن حظها من الإخلاص والجدية والجودة والعمق أو نصيبها من التبسط والتهافت والسطحية ومصادمة المنهج العلمى أو حتى مجرد القواعد العلمية العامة، بل ربما مخالفة الأمانة العلمية وغيرها من قيم وأخلاقيات العلم. ومن ثم يبلغ حد الندرة الشديدة أن تجد مقالة - مجرد مقالة واحدة - تناقش وإن على استحياء دراسة قدّمها باحث من الباحثين أو مقالة دبّجها أحدهم مهما تضمنت هذه أو تلك من

أخطاء فادحة يتجاوز صاحبها حدود الخطأ المسموح به فى اجتهاد المتخصص إلى الوقوع فى ترهات بينها وبين المنهجية والأمانة العلمية والجدية خَرْطُ القَتَاد، بل ربما صادمت - بجلافة - البدهيات والمسلمات التى يتوفر على معرفتها صغار التلاميذ عقيب تلقيهم القواعد الأولية/الأجرومية (Grammer). حسبنا أن نعرف مثلاً أن بعض من تضمهم إحصائيات العاملين فى هذا الفرع العلمى، أو جدول المشتغلين فيه، يذهب فى عماء شديد وفى أصلب درجات الثقة التى ينطوى عليها الجاهلون إلى أن الأدب الشعبى شئ والفولكلور شئ آخر! ووفق هذه الترهة المتهافتة تصبح - أو تمسى - ألف ليلة وليلة وسيرة عنترة والأمثال العربية أدباً شعبيا بينما (الأغنية الشعبية) بأنواعها والحكاية الشعبية بأنواعها وغير ذلك من أنواع الأدب الشعبى مجرد فولكلور، لكأن الأدب الشعبى ليس من الفولكلور!! وعلى الرغم من الدهشة لحد السخرية التى تتردد بين الباحثين وعلى هيئة إجماع فإن التعايش السلمى يحول دون أن تجتاز الدهشة سرداب السرية ورذيلة التستر لتعبِّر عن نفسها ولو فى مقالة تصحح الخطأ الفادح المذهل وترد المخلِّط إلى الصواب، وتحول دون وقوع ناشئة الباحثين فى أحابيل الضلال الذى يُمْتَحَنون عاما بعد عام فى تجلياته المختلفة المتأبية على الحصر، من مثل: المقابلة المختلة بين الأدب الشعبى والأدب الفنى عند بعضهم!! والتفرقة البلهاء بين الفن الخاص والفن الشعبى عبر تشخيص مضحك للاختلاف بين الأول والثانى بتشبيهه بالاختلاف بين الفعل الواعى المتعقل (المكتوب) والفعل المنعكس اللا إرادى (الشفاهى) عند بعضهم الآخر!! وثلاثية الخِرَق البالية المكرورة - عند بعضهم الثالث - عن المقارن والاستلهام والتواصل، وهى أسمج الترهات المطروحة قاطبة وأشدها خَطَلا خاصة عندما تنتقل بفعل الوهم من الأحاديث المرسلة «السائبة» المسترخية إلى ضفاف الحلم الكابوسى المثير للسخرية والشفقة معاً فإذا بها مقحمة على مصطلحات العلم ومجالسه ثم تفاجأ هى نفسها - وصغار التلاميذ - بأنها باتت نظرية علمية!! وغير ذلك كثير..

كثير. أما عن اضطراب المصطلحات وترادفها الفوضوى، واختلال التعريفات وتسيبها، والصمت المطبق عما يسود هذه الأدوات العلمية الأساسية من تناقضات وتخليطات وسذاجات فحدِّث ولا حرج.

ولعل فى خطورة هذا الوضع وما يقود إليه فى مجال العلم المتخصص وفى الثقافة عموما من نتائج فادحة ما يبرر - لدى القارئ الكريم - إلحاحنا المضطرد على تحرير المصطلح ومحاولة ضبطه ليدل (المفهوم المحدد) على (ما صدقات محددة)، وتكرارنا الضاغط لتقديم تقسيم للثقافة الشعبية يستند إلى أدوات العلم ويقوم على قواعد المنطق، فضلا عن إيرادنا المتواتر لتعريف علمى محكم لهذا العلم ومادته ولكل جنس ونوع من أجناس وأنواع هذه المادة، تعريف يحقق ما حدده علماء المنطق - ومنذ قرون عديدة - للتعريف من وظيفة وطبيعة وشروط وقواعد بوصف تعريف الشئ إنما هو محدِّد لماهية الشئ المعرَّف ومميز لخصائصه أو سماته النوعية، ومعرفة هذه الأداة العلمية الأم أمر لا يكلف الواحد من هؤلاء الباحثين (كباراً وصغاراً) أكثر من الاطلاع على كتاب أولىّ بسيط من كتب المنطق قبل أن يقف مُنَظِّراً ويشمر ساعديه لينخع تعريفا نيئاً أو يخرج من كمه الواحد تعريفين أو أكثر (لإرضاء جميع الأذواق المستهلكة ..أو ربما على سبيل الاحتياط) وهى بدعة غير مسبوقة فى تاريخ العلوم، بل هى طاقة فريدة لا يقدر على إتيانها إلا الحواة والمجاذيب أو لاعبو الثلاث ورقات !! من هنا كان حرصنا الدائم المقصود على أن نضمِّن كثيراً من الدارسات - التى نشرناها متفرقة فى أكثر من دورية - تعريفاتنا العلمية المحددة، وهو ما سيجده القارئ وسيبدو له - حتما - تكراراً قد يتحفظ بشأنه ويتساءل فقد اجتمعت هذه الدراسات معاً وضمتها دفتا كتاب واحد، وما كان أيسر علينا أن نعمد فى هذا الكتاب إلى أداة الحذف مكتفين بالإحالة المرجعية، بيد أن الحرص المسئول على تعقُّب الضلال والغواية، وما رأيناه من ضرورة أن تظل خطايا مثل هؤلاء الباحثين المخلطين تطاردهم أينما ولوا وجوههم أو أدبارهم هو الذى فرض تكراراً

ملحاً، إذ لعل فى التكرار ما يعلّم هؤلاء (الشطار !). وليس أمامنا من سبيل غير هذه السبيل فى مواجهة (التركات الضارة -على حد تعبير لوكاتش-) وما تقود إليه من تضليل أجيال من الباحثين وطلاب العلم .

إن ما يغيب - أو يبدو غائباً - عن وعى الغالبية العظمى من دارسى الثقافة الشعبية - دارسين ومستلهمين، محترفين وأشباه وهواة - هو أننا إزاء ثقافةِ تنتجها جماعة شعبية تواجه بها طبقة اجتماعية نقيضة. وليس أمام هذه الجماعة المنتجة للثقافة الشعبية مفر من الصراع الاجتماعى التاريخى/الأزلى الذى وضعتها فى معتركه الغليظ مجموعةُ الشروط الموضوعية التى تنتج هذا الصراع بجذره/محرّكه الاقتصادى الرئيس . وليس أمام هذه الجماعة كذلك من سبيل سوى إنتاج هذه الثقافة - التى لا تتخذ صفة الشعبية منطقا وحتما إلا إذا كان المجتمع قد تم تقسيمه واقعيا إلى طبقات تستغل واحدة منها بقية الطبقات وتخلع على منتجَها الثقافى صفة الشعبية من منظور معيارى تراتبى - والجماعة الشعبية تنتج ثقافتها بوصفها تجليا من تجليات الصراع الطبقى وأداة من أدواته.

وإغفال باحث الثقافة الشعبية لهذه الحقائق لا يمثل مجرد غفلة عن الرؤية المنهجية ومجافاة لقوانين العلم ومنجزه الرفيع فى شأن تطور المجتمعات وحركة التاريخ، ولكنه يعبر فى حقيقة الأمر - وهو الواقع الغالب المضطرد - عن انحيازه البراجماتى إلى الطبقة السائدة ومؤسساتها المعبرة عنها وعن مصالحها المباشرة. ومثل هذا الباحث يتحول - متورطا باختياره - إلى ترس صغر أو كبر من تروس هذه الآلة الرسمية القابضة، ويمسى علامة من علاماتها على تفاوت فى درجات بروز هذه العلامة أو تلك. وهو فى حرصه على تحصين موقعه المكتسب وتنميته ضمن تروس هذه الآلة الجهنمية المعقدة يظل مدفوعا إلى العمل الدءوب على تزييف الوعى العام والخاص على السواء، مع الإيهام الخبيث بتأجيل الوعى والدعوة إلى تأجيله لحين ميسرة من المراحل لن تأتى وليس من

مصلحة مثل هذا الباحث تحديداً أن تأتى، بل هو مجاهد فى ألا تأتى بتكريسه المحترف للأوهام والأباطيل وتسطيح الرؤى وإشاعة التهافت، وبإعماله لأدوات الأداء الإدارى المتشابكة - ترغيبا وترهيبا - حشدا للشغّيلة وأقنان الأرض من الباحثين/الموظفين الأرقام، وربطهم بالعجلة الرسمية بديلا عن - بل ربما منعا لـ - سيادة روح نقدية خلاقة يمتلكها باحثون مسئولون متميزون بخرية العقل والنظر وبفضيلة التمسك الرصين بمنطق العلم وقوانينه وحقائقه، وشجاعة اختيار الانحياز المبدئى المستقيم إلى مستقبل مجتمعاتهم التى تخصصوا فى ثقافتها، ليس انخراطا فى سلك مهنة وإنما تعبيرا عن موقف يتخذه المثقف من الحياة أياً كان موقعه المهنى. إن هذه الروح النقدية الغائبة - وهى فرض عين وليست كتشميت العاطس أو صلاة الجنازة - تأبى بطبيعتها صيغة/رذيلة التعايش السلمى (السلبى) التى يصطنعها ويشيعها ويروج لها بكل السبل الباحثون الصنائع من المؤلفة قلوبهم وأقلامهم وأوراقهم.

إن من الحقائق الصلبة - وإن عميت عنها البصائر - أن ليس ثمة وعى مؤجل ولا علم بغير جسارة.

مصر - يناير ٢٠٠١

د. صلاح الراوى

علم الثقافة الشعبية واختلال التعريفات

---

* مجلة تراث- الإمارات- العدد ١٥ / مايو ٢٠٠٠

«وقال لى:

العلم المستقر هو الجهل المستقر»

النِفَّرى

عندما يستخدم المتخصصون فى علم من العلوم المصطلح الدال على علمهم فإنهم يتجهون بالحتم المنهجى إلى التدقيق الذى يكرس لعلمية علمهم. والمتواتر هو أن يجتمع العلماء على مصطلح واحد بحيث ينتفى اللبس والغموض ويتحرر متن الأشياء من ظلال الهوامش التى تقود إلى عماء. وليس من المتصور أن يطلق علماء الكيمياء مثلا على هذا العلم مجموعة من التسميات بحيث نجد (علم الكيمياء- علم مركب الحديد- علم المخلوط- علم البيكربونا)... إلى آخر هذه المفردات التى تدخل تحت مادة علم واحد هو علم الكيمياء ويمثل كل منها بعضا من هذا الكل. إننا لو وجدنا مثل هذا لقابلناه بالسخرية، وفى أحسن الأحوال الدهشة، ولنفينا عن أهل هذه الصنعة صفة العلمية.

فما بالنا فى علم الثقافة الشعبية (الفولكلور) والذى له نظرياته ومناهجه ومؤسساته العلمية الرفيعة، نجد هذا التبسيط المخل والتخليط المدهش باستخدام الترادف عند إيراد باحث من الباحثين للمصطلح الأساسى لتخصصه (فولكلور- تراث شعبى- مأثور شعبى- فنون شعبية - أدب شعبى) بوصف هذه المصطلحات جميعا دالة على شئ واحد، أو هى تسميات لمسمى واحد، وهو أمر ليس صحيحاً بالمرة، إذ ليس واحد من هذه المصطلحات مطابقاً بمفرده لمصطلح فولكلور الذى وضعه عام ١٨٤٦ الأثرى الإنجليزى «ويليام جون تومز» فالفولكلور يضم هذه الأجناس جميعا بل إن بعض هذه المصطلحات إنما هو علميا عَلَمٌ على نوع داخل جنس من هذه الأجناس وأى منها لا يمثل الفولكلور تمثيلا تاما.

وربما يرى البعض أن المقابلة بين الكيمياء والفولكلور فيها من التعسف وسوء النية ما يجعل المقارنة أو القياس مشوبين باللاموضوعية؛ فالكيمياء علم تجريبى استقر شأنه بينما الفولكلور لم يستقر كعلم من العلوم (وهذا ليس صحيحاً) أو هو علم من فصيلة العلوم الإنسانية بل إنه ما زال هشا يعانى متاعب الطفولة (وذلك أيضا ليس صحيحا على إطلاقه أو تقييده، فأول رسالة

أكاديمية عربية في هذا المجال، أنجزها عبدالمعيد خان في جامعة القاهرة بإشراف أمين الخولي وطه حسين، كانت في بداية الثلاثينات من القرن الماضي، وقد نشرت عام ١٩٣٧م أي منذ أكثر من نصف قرن، هذا اذا وقفنا عند حد الاتصال العربي الأكاديمي بهذا العلم). ولكن لا بأس لنختبر إذن ما هو أقرب للفولكلور من فصيلة الإنسانات، فهل يمكن أن نجد عالم التاريخ يستخدم للدلالة على هذا العلم مصطلحات عديدة في آن واحد أو سياق واحد كأن يطلق عليه مثلا (علم دراسة الوقائع والحوادث- علم دراسة العصر الفرعوني- علم دراسة سير القادة والزعماء- علم دراسة الثورات والفتوحات - علم حروب القبائل والشعوب.. إلخ) أليس هذا مثيراً للدهشة ! فكل هذه أنواع أو حتى موضوعات داخل هذا العلم، واستخدام واحد منها للدلالة على سائر ميدانه أو حتى معظم ميدانه غير جائز في لغة العلم التي أكثر ما يميزها صرامتها وانضباطها ونفورها من الأساليب الإنشائية البلاغية.

إن المصطلح العربي الذي نراه أكثر دقة في مقابل مصطلح Folklore الإنجليزي هو (الثقافة الشعبية).

أما ما نطمئن إلى الأخذ به في شأن تعريف المادة التي يعنيها مصطلح الثقافة الشعبية فهو: إنها ذلك الكل المترابط من معطيات النشاط الإنساني والناتج عن جدل الجماعة الشعبية مع واقعها الفيزيقي والميتافيزيقي والطبقي، ساعية في هذا الجدل إلى إخضاع الواقع لسيطرتها وتحقيق وجودها الإنساني منتفعة بمادة هذا الواقع صائغة منها عالما متجانسا ومألوفا تأنس إليه وتطمئن إلى استجابته لها ولنشاطها الإنساني المقاوم لحتميات هذا الواقع الطبيعية وفوق الطبيعية والاجتماعية.

وبهذا التعريف- الذي ندعو إلى مناقشته مناقشة علمية جادة- فإن كل النشاط المادي والروحي الذي يصدر عن الجماعة الشعبية إنما هو ضرب من

ضروب الثقافة، ذلك أنها منذ أن توجد في مكان وزمان، وتتجه إلى بدء أول حركة تجاه المكان (وهو ما لا يتم إلا في زمان) تكون قد بدأت في التو واللحظة في تثقف) الواقع أي إخضاعه وتهذيبه وصياغته صياغة إنسانية، وتمضي بعد ذلك في تحوير وتطوير صور الإخضاع والتهذيب والصياغة بما يلائم تطور هذه الجماعة ونمو وعيها بذاتها وبموضوعها الرئيسي (الوجود)، وهي بطبيعة الحال لا تلقى من واقعها استسلاما أو استجابة آلية، وإنما تلقى حتما مقاومة فظة، لا يسعفها في مواجهتها إلا تراكم الخبرة وتطور القدرة الإبداعية ونضج الرؤية باقتران التجارب الحيوية بالابتكار، وتجريد المعرفة وصقل أدواتها في صياغة الواقع. وهي في هذا كله تجرى فرزاً لا يتوقف للمعضلات التي تلقاها، فثمة ما هو طبيعة ذات قوانين عصيّة على السيطرة وعلى الفهم، وإن فهمها الإنسان سيطر، وإن سيطر عليها فهم، وما استمر على استعصائه على السيطرة وعلى الفهم، لا يمكن للجماعة أن تتركه في فراغ، بمعنى أصح أن تترك نفسها معلقة إزاءه في فراغ، وإنما هي تحيله إلى ما وراء الطبيعة، والذي جعلت منه مستودعا تدفع إليه بكل ما ندّ عن طوق سيطرتها عضليا أو ذهنيا. على أن هذا المستودع لا تدفع إليه الجماعة الشعبية الظواهر على هيئتها من الغموض والجلافة والغُفُولة، إنما تكتسب الظاهرة وهي في طريقها إلى مستودع الميتافيزيقا تفسيراً إنسانيا، يجعل باب هذا المستودع مفتوحا، بحيث تظل الصلة بينها وبين مودعها الإنسان، قائمة وحيوية ومرهفة، حتى إن الصلة بينها وبين الظواهر الطبيعية لا تكاد تنقطع، ومن ثم فإن مستودع الماوراء هذا يظل مزدحما بما لا حصر له من المفردات التي تأخذ في التشابك، مشكّلة عالما يحفّه الغموض والرهبة والرجاء، وتحرس بوابته منظومة من الطقوس هي وسائط هذه الجماعة ومَكمن تحايلها على الظواهر المخيفة والمستغلقة على فهمها الجمعي، وليس ثمة مفر أمام الجماعة الشعبية من التكيف مع تداخل العالمين، وغاية ما يجود به واقعها العقلي والروحي هو ساتر شفيف قائم بالكاد

ين هذين العالمين، ولكنه ساتر لا يخلو من إحكام، وذلك هو التابو الذى تنسجه
لجماعة بدأب وإلحاح مدفوعة بمخاوفها وحرصها على سلامة عالمها الفيزيقى
الاجتماعى، وهى تتعهد هذا النسيج بمداومة رتق ثقوبه التى قد تنفلت منها
عض قوى هذه الظواهر لتصيب بعض هذه الجماعة أو (تمسه) فيضطرب على نحو
ا نرى فيمن تتلبسه الجن مثلا من جراء كسر التابو.

وإذا كان هذا العالم الثانى المتداخل هو صنيعة العقل الجمعى، فإن الجماعة
لشعبية بحكم إلحاح هذا العالم وشدّة تداخله، تأبى إلا أن تجسّمه، بل تشخّصه،
تنتقل به من مجال التصورات (الهيولى) إلى مجال التجسيدات والتشخيصات
(الصورة).

إن الجماعة إذ تشكل واقعها المادى من مكونات الطبيعة جماداً ونباتا
حيوانا، تشكل فى الوقت ذاته مراحل وعيها بعالمها وبذاتها، وتشكل كذلك
ظمها وعلاقاتها عبر وسائط عديدة متضافرة، وهى وسائط ثقافية، فنًا كانت، أم
عادات، أم خبرات ومعارف عملية أو ذهنية، وكل ذلك يتم فى جدل يتفاوت
شاطه بين التؤدة لحد الرتابة وبين الهرولة لحد الانتفاض المحموم.

ولا يمكن للنظر العلمى أن يغفل عن ذلك الخيط المتين الواصل بين يد
لكائن الذى يصنع قطعة من الفخار وبين عقل ووجدان هذا الكائن الذى بلور
يمة من القيم وأقام تصوراً، وصاغ معتقداً، وتوفر على خبرة أو حاول التوفر
عليها، أو وضع تقليدا أو أخضع نفسه لعادة، أو سعى بأداة من أدوات الفن
طرائقه إلى أن يوازى واقعه موازاة رمزية كاشفة، وساعياً من خلالها إلى تحقيق
ضرب نوعى من ضروب السيطرة على هذا الواقع، وعاكسا فى الوقت نفسه
مجمل قيمه وتصوراته ومعتقداته وخبراته ومعارفه وعاداته وتقاليده.

ولعل فى تقسيمنا العلمى لمادة الثقافة الشعبية ما يجلو هذه الصورة، إذ نحن نقسّم ونصنف هذه الثقافة إلى أجناس نرى أنها تضُم أنواعاً ونويعات وعناصر ومفردات هذه الثقافة.

- أولا: القيم/ التصورات والمعتقدات.
- ثانيــاً: الخبرات والمعارف.
- ثالثــاً: العادات والتقاليد.
- رابعــاً: الفنون: قولية، موسيقية، حركية، تشكيلية، درامية.
- خامساً: تشكيل المادة.

إن علم المنطق يحدد (التعريف) بأنه: مجموع الصفات التى تكّون مفهوم الشئ مميزاً له عما عداه بحيث يكون التعريف والشئ المعرّف سواء، فالتعريف دال على الماهية، والدال على ماهية شئ إنما هو ميز له عمّا عداه. وإذا كان من أسس أى علم من العلوم أن يسعى إلى تعريف ذاته وموضوعه وعناصر أو مفردات هذا الموضوع، فإن أكثر الشوائب التى تأخذ بخناق علم الفولكلور عندنا هو إغفال الباحثين فيما يقترب من حدود الإجماع للأسس التى ينبغى أن يقوم عليها التعريف العلمى، وفى مقدمتها الخصيصة الأم أو الوظيفة المركزية الجوهرية للتعريف، وهى تحديد الماهية، فضلا عن شرطين رئيسيين للتعريف هما الجمع والمنع، أى ضرورة أن يجمع التعريف كل خصائص المعرَّف وسماته المميزة الفارقة، وأن يمنع فى اللحظة نفسها -منعا باتا- دخول ما لا ينتمى إلى هذا المعرَّف، أى يمنع دخول ما تنقصه ولو خصيصة من الخصائص، إذن فالجمع والمنع شرطان مترابطان ترابطا عضويا شديد الاضطراد. ومن ثم فإن الواجب وجوبا لا مندوحة عنه هو تقديم تعريف علمى (منطقى) لكل جنس من أجناس الثقافة الشعبية، وهى تعريفات اجتهدنا فى استخلاصها وصياغتها صياغة صارمة فى مواجهة اضطراب واضح ومدهش، وتساهل -بل تسيب- لافت ومضلل فى أغلب التعريفات السائدة.

القيم

هى منظومة تجريدية من المبادئ العامة التى رصفتها الجماعة عبر سيرها التاريخى الطويل فى مواجهة واقعها وجدلها مع هذا الواقع، وهى فى رصفها لهذه المنظومة التجريدية تنطلق من الوقائع التى تعود لتصبح محكومة بهذه القيم المجردة.

التصورات

هى مجموعة المفهومات الذهنية التى تشكلها الذات الإنسانية إزاء الموضوعات، وهى مفهومات فى عمومها كلية الطابع، ولا تكتسب شعبيتها إلا إذا تحقق لها القدر المناسب من التواتر أو الاضطراد أفقياً (مكانيا) ورأسيا (زمانيا).

المعتقدات

هى مجموعة من التصورات التى اكتسبت قدرا من التقديس وقد تكون مصحوبة بشعائر أو طقوس.

الخبرات والمعارف

هى كل ما تختزنه وتراكمه الجماعة عضلياً وعقلياً من تجارب تتصل بشئونها الحيوية، ويكسبها القدرة على الإنتاج العضلى والفكرى المتجدد والمتطور على نحو كيفى تصاعدى، وإذا كانت الخبرة أكثر اتصالاً بالجانب العملى بينما المعارف أشد ارتباطا بالجانب الذهنى، فإن من المؤكد أن كل خبرة معرفة، وكل معرفة خبرة.

العادات

هى مجموعة من أنماط السلوك الجمعى الذى تسعى به الجماعة إلى تنظيم حياتها الاجتماعية وضبط إيقاع أفرادها. وتمارس الجماعة هذا السلوك على نحو يبدو لا إراديا، بل ربما دون وعى يومى بوظيفته -من ناحية- وفى صيغة إلزامية من ناحية أخرى، بحيث تقتضى مخالفة هذا السلوك أو الكف عن القيام به جزاءً ولو اقتصر على الجزاء الأخلاقى.

التقاليد

هى العادة التى كفت عن أداء وظيفة حيوية واضحة، وتبرز فيها سمة الأداء اللاواعى ولا يقتضى التوقف عن أدائها جزاء ولو كان مجرد الجزاء الأخلاقى.

الفنـون

هى ضرب من النشاط الإنسانى النوعى، يسعى فيه الإنسان إلى إعادة تشكيل الواقع على نحو رمزى يوازى به الإنسان واقعه موازاة رمزية، تعكس علاقات هذا الواقع فى تشكيل جمالى يعبّر عن رؤية الجماعة للعالم، وموقفها تجاهه. ويتوسل الإنسان فى هذا التشكيل بوسائل وأدوات يميّز كل منها نوعا فنّيا بعينه، سواء أكان ذلك قولا، أم نغما، أم حركة، أم لونا، أم كتلة. وفى كل الحالات فإن الفنان يتجاوز الطاقة الإشارية المباشرة فى أبجديات هذه الأدوات وصولاً إلى المستوى الرمزى من خلال إعادة تركيب حروف هذه الأبجديات ومفرداتها وجملها وصولا إلى صياغة نصوص جمالية قولية أو موسيقية أو حركية أو تشكيلية أو درامية.

تشكيل المادة

هو ضرب من النشاط النوعى الذى يقوم فيه الإنسان بإعادة تشكيل المادة الخام (أو شبه المصنّعة) لينتج منتجا ماديا لغرض النفع العملى المباشر، حتى وإن انطوى هذا التشكيل على قدر من السمات الفنية/ الجمالية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ما يفرق الفنون التشكيلية الشعبية (وغير الشعبية) عن التشكيل المادى الشعبى (وغير الشعبى) هو الوظيفة، والتى تكون فى الفنون جمالية بينما تكون فى غيرها من صناعات وظيفةً نفعيةً.

الموقف الدينى الشعبى
عمق الوظيفة ومرونة الأداء

---

* مجلة سطور- القاهرة- العدد ٢١/ أغسطس ١٩٩٨

«وقال لى:

إن لم ترنى من ورا ء الضدين رؤية واحدة لم تعرفنى »

النِفَّرى

تتحرج الكثرة الكاثرة من الباحثين فى مجال دراسة الثقافة الشعبية من ستخدام مصطلح (الدين الشعبى) وذلك من فرط حساسية مبالغ فيها نوعاً ما. وعموما فإن موقف التقية هذا كثيرا ما يدفع بهم إلى التردد فى تناول بعض موضوعات الواقعة فى دائرة تخصصهم العلمى، فضلا عن الالتفاف حول عديد من القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية، ناهيك عن القفز فوق حقائق كثير من الظواهر. والأمر غير مقتصر على الكتابات المنشورة التى ربما كان للمترددين فيها هامش من عذر فى ترددهم وإنما يمتد الأمر إلى الرسائل الجامعية إذ تكثر التحفظات والموانع وتتخذ غالبا صيغ النصح والتحذير والتخويف، بينما تمثل دراسة مثل هذه الظواهر والقضايا والوقوف على حقائقها وقوفاً علمياً، سهماً له قدره فى التنوير والتبصير، إن لم يمثل جبهة لها وزنها من جبهات مواجهة التيارات المضادة لحرية التفكير والتعبير وغيرهما من تجليّات الحرية.

وقد مضى زمن غير قصير قبل أن يحل مصطلح المعتقدات الشعبية بديلا عن مصطلح خرافات وخزعبلات... إلى آخر هذه الألفاظ المعيارية غير العلمية، على أن الباحثين يحرصون على تأكيد أن ما يقصدونه بالمعتقدات إنما هو عين ما كان يسميه البعض (الخرافات) وهو امتداد لظلال التردد والتقية.

وإزاء اضطراب مصطلحات وتعريفات وتقسيمات مادة الثقافة الشعبية (الفولكلور) اتخذنا منذ زمن ليس بالقصير موقفاً نقدياً أتاح لنا نقد ونقض السائد المتهافت، ووضعنا بديلا للتقسيم الرباعى تقسيما خماسيا تنصرف فيه مادة الثقافة الشعبية إلى أجناس خمسة:

١- القيم/ التصورات والمعتقدات
٢- الخبرات والمعارف
٣-العادات والتقاليد
٤- الفنون
٥- تشكيل المادة

وسعياً إلى ضبط التعريفات، حيث لا يجوز أن تتجاور أخلاط منها لتعريف

شئ واحد، اطمأن منهجنا إلى أن الثقافة الشعبية هى: ذلك الكل المترابط من النشاط الإنسانى الناتج عن جدل الجماعة الشعبية مع واقعها الفيزيقى والميتافيزيقى والطبقى، ساعية فى هذا الجدل إلى إخضاع الواقع لسيطرتها وتحقيق وجودها الإنسانى منتفعة بمادة هذا الواقع صائغة منها عالماً متجانساً ومألوفاً وآمنا تأنس إليه وتطمئن إلى استجابته لها ولنشاطها الإنسانى المقاوم لحتميات هذا الواقع الطبيعية وفوق الطبيعية والاجتماعية.

وبهذا التعريف فإن كل النشاط المادى والروحى الذى يصدر عن الجماعة الشعبية إنما هو ضرب من ضروب الثقافة. ذلك أنها منذ أن توجد فى مكان وزمان، وتهم إلى بدء أول حركة تجاه المكان (وهو ما لا يتم حتما إلا فى زمان)، تكون قد بدأت فى التو واللحظة فى (ثَقْف) الواقع أى إخضاعه وتهذيبه وصياغته صياغة إنسانية، وتمضى بعد ذلك فى تحوير وتطوير صور الإخضاع والتهذيب والصياغة بما يلائم تطور هذه الجماعة ونمو وعيها بذاتها وموضوعها الرئيسى (الوجود). وهى بطبيعة الحال لا تلقى من واقعها استسلاماً او استجابة آلية، وإنما تلقى حتماً مقاومة فظة، لا يسعفها فى مواجهتها إلا تراكم الخبرة وتطور القدرة ونضج الرؤية باقتران التجارب الحيوية بالابتكار، وتجريد المعرفة وصقل أدواتها فى صياغة الواقع. وهى فى هذا كله تجرى فرزاً لا يتوقف للمعضلات التى تلقاها، فثمة ما هو طبيعة ذات قوانين عصية على السيطرة وعلى الفهم، وإن فهمها الإنسان سيطر، وإن سيطر عليها فهم، وما استمر على استعصائه على السيطرة وعلى الفهم، لا يمكن للجماعة أن تتركه معلقاً فى فراغ، بمعنى أصح أن تترك نفسها معلقة إزاءه فى فراغ، وإنما هى تحيله إلى ما وراء الطبيعة، والذى جعلت منه مستودعاً تدفع إليه بكل ما نَدَّ عن طوق سيطرتها عضليا أو ذهنيا، على أن هذا المستودَع لا تدفع إليه الجماعة الشعبية الظواهر على هيئتها من الغموض والجلافة والغفولة، وإنما تكتسب الظاهرة وهى فى طريقها إلى مستودع الميتافيزيقا تفسيرا إنسانيا، يجعل باب هذا المستودع

مفتوحاً، حيث تظل الصلة بينها وبين مودعها الإنسان قائمة وحيوية ومرهفة، بل إن الصلة بينها وبين الظواهر الطبيعية لا تكاد تنقطع. ومن ثم فإن مستودع الوراء هذا يظل مزدحما ومائجا بما لا حصر له من المفردات التي تأخذ في التشابك، مشكّلة عالما يحفه ساتر شفيف قائم بالكاد بين هذين العالمين. ولكنه ساتر لا يخلو من إحكام، وذلك هو التابو تنسجه الجماعة بدأب وإلحاح، مدفوعة بمخاوفها وحرصها على سلامة عالمها الفيزيقى والاجتماعى. وهى تتعهد هذا النسيج بمداومة رتق ثقوبه التى قد تنفلت منها بعض قوى هذه الظواهر لتصيب بعض هذه الجماعة أو (تمسه)، فيضطرب على نحو ما نرى فيمن تتلبسه الجن مثلا من جراء كسر التابو.

وإذ كانت الجماعة الشعبية قد صاغت عالمها الغيبى على صورة موازية (ومتداخلة) لعالمها الطبيعى والاجتماعى بحيث بنت منه ما لا تراه شاخصاً مستلهمة ما تعيشه وتلمسه فى عالم الشهادة من صور للهيئات والعلاقات والتنظيمات، فحولت الجن مثلا إلى هيئات الحيوان وقسمتها أنواعاً وعشائر وعائلات وأسكنتها البر والبحر، والبيوت والآبار والأشجار، بل وأبدان الإنسان، فإن هذه الجماعة الشعبية تدير علاقتها بهذا العالم عبر منظومة متشابكة من التدابير والإجراءات والوسائط كراً وفراً، وقاية وعلاجاً، استرضاء واعتذاراً، بل واستخداماً وتسخيرا، كما نرى فى تسخير الإنسان للجن وغيره من القوى الغيبية وهو أبرز ما يكون فى السحر الذى اتخذه الإنسان منذ أقدم العصور وحتى لحظتنا الراهنة أداة من أدوات السيطرة على الواقع.

فى إطار هذا الفهم التأسيسى تبدو لنا واضحة وظيفة المعتقد الشعبى وآليات تشكله وسيره وتطوره، وتكون الطريق مفتوحة أمام صلاحية استخدام مصطلح (الدين الشعبى) دونما حساسية، إذ من البديهى أن علاقة الإنسان بما وراء الطبيعة – وهى موقف ثقافى بالضرورة – والتفاته الحتمى إلى تنظيم شئون الحياة تشريعا وطقوسا وعلاجاً للغوامض لم تكن بدايتها مرهونة بظهور الديانات

الرسمية، وإنما يرتد الموقف الدينى إلى أزمنة بالغة القدم، بل لا تزال شعوب عديدة - تُوسَم بالوثنية - تمضى فى الحياة وقد وضعت من الأنظمة الاعتقادية (الدينية) ما يكيف وجودها ويكسبه معناه، معالجة بهذه الأنظمة مجمل انشغالات الإنسان الروحية والفكرية فى علاقته بالكون يقظة ونوماً، صحة ومرضاً، ميلاداً وموتاً: أو ما يجمعه مصطلح (دورة الحياة). وبطبيعة الحال فإن اعتناق شعب من الشعوب لدين من الأديان الرسمية فى سياق تاريخى لا يعنى تخلّيه الفورى الآلى عن سابق العقائد التى مثّلت جنساً من أجناس ثقافته، تَشَكّل بالتراكم الحيوى ومثّل طبقة جيولوجية عضوية من طبقات ثقافته الآنية.

إن تخلى الجماعة الشعبية آلياً عما اعتنقته من عقائد لصالح المعتقد الرسمى الجديد أمر تأباه طبيعة الإنسان ككائن ثقافى، ولا يجوز أن يتوقعه أو ينتظره (وإن تمنّاه) أحد مهما تَخَلُّص النوايا وتسمو الحماسة والحرص على سلامة عقائد الناس، وإنه لمن غير الجائز أن تُغفلَ حقيقة تاريخية وواقعية تتمثل فى أن الأديان الرسمية لم يتحقق لها ذاتها إجماع مطلق من معتنقيها، فقد شهد التاريخ - ولا يزال - صراعا عنيفا بين مذاهب عدة داخل حظيرة الدين الواحد، وعلى اختلاف هذه المذاهب من حيث الدوافع والمنطلقات فإن جميعها يحرص على صياغة بناء محكم يهدف فى النهاية إلى قيادة عموم معتنقيه وإخضاعهم لمنظومة من الضوابط المترابطة تشريعا وطقوساً، ومن خلال بناء نظرى يسعى المذهب إلى إحكامه مستنداً إلى تأويل نوعى للنصوص ذاتها التى يتبناها المذهب الآخر.

إن المتأمل لموقف الجماعة الشعبية الدينى يمكنه أن يقف بيسر على مجموعة من الملامح الأساسية التى تشكل هذه المواقف، لعل أهمها الفهم المرن لفكرة الدين، وهو فهم يتجاوز الشكل إلى حيث جوهر المضمون، وثمة دال بليغ على هذا الملمح مما يتداوله أبناء الجماعة الشعبية، ذلك أن شيخاً راح يمر على البلاد يعلم الناس أصول دينهم، فصادف رجلا يصلى دون أن يستخدم سوى عبارة

رحة (عصايتى وغنيماتى يارب اقبل صلاتى) فأخذ يعلم الرجل ويدربه على د. الصلاة وفق وجهها الصحيح المقنن، ثم مضى فى سفينته يواصل أداء مهمته نكلف بها، وقام الرجل لأداء الصلاة، فنسى ما تعلمه، فأسرع يلحق بالشيخ نقى سجادته فى النهر وركبها حتى لحق بالسفينة، فنصحه الشيخ بالعودة إلى مكانه ليصلى بطريقته وقال له: (اللى أنت فيه خليك فيه). إن الفيصل هنا - فى فهم الجماعة - هو خلوص النية وصدق التوجّه والجوهر، ذلك وحده هو كفيل بأن يتيح لمثل هذا الراعى أن يسعى فوق الماء، ويلحق بالواعظ المحترف بمعنى أدق - فى التأمل الدقيق للنص الشعبى- يتجاوزه متفوقاً. إنه ليس عتراضاً من الجماعة (الناصة) على ضرورة امتلاك معرفة الأصول والقواعد، لكنها تلفتنا إلى ما ينبغى أن يكون وراء ذلك من جوهر أعمق وأبعد، هو مكمن وظيفة أو حكمة الطقوس والشعائر.

إن الصياغة الرسمية للقواعد الدينية تراعى بطبيعتها الفروق الفردية وتضع سساً تتجاوز هذه الفروق متوخية تحقيق عمومية تراها أكثر ملاءمة للصالح لاعتقادى العام. ومع تسليم الجماعة الشعبية بما يُنَص عليه من قواعد تدفعها مشاعرها الدفّاقة إلى أن تخطو خطوة أخرى تبدو فيها متشددة لمن لا يلاحظ لبعد الوجدانى لموقفها هذا.

إن الحج قاعدة من قواعد خمس بنى عليها الإسلام، ولكنها قاعدة مشروطة بالقدرة أو الاستطاعة، وهو أمر طبيعى، على أن شوق إنسان الجماعة الشعبية فى زيارة مثوى النبى تجعله يملى على شاعر الجماعة هذا النص:

صلاة النبى بتغنى عن القوت
عمَّا تمنع البلاوى المراضى
ويستاهل علقته بالسوط
اللى معاه كَفْو الزياره ما راضى

إنه من وجهة النظر الشعبية لا يستقيم أن يتقاعس القادر عن أداء هذه الزيارة الرائعة، وهى وجهة نظر تستعجل العقاب وتجسده فى ضرب السياط الموجع، بل هى فى هذا النص تقدّم العقاب - بلاغيا- لإلحاح هذا الإحساس الوجدانى الحميم بأشواق زيارة إنسان الجماعة الشعبية لنبى هو مغرم به متفنن فى رسم صورته على غاية من الجمال والرشاقة والشاعرية، على نحو ما نرى فى آلاف النصوص الشعرية الشعبية.

ومن أهم ملامح الموقف الشعبى الدينى الجرأة الواضحة فى تقييم بعض نماذج من رجال الدين على نحو ما نرى فى النوادر والنكات والأمثال التى تصور مواقف سلبية لأنماط من هؤلاء. ولعل فى المثال الآتى ما يقدم صورة ساطعة لهذا الملمح، (قالو للشيخ : الحيطة بال عليها الكلب، قال : تهدم، قالو: يا سيدنا دى الحيطة اللى بينا وبينك، قال: أقل الماء يطهرها)، إنه تلخيص بلورى تقوم به الجماعة تعبيراً عن تجارب عديدة لها مع مثل هذا النمط من الممثلين الرسميين القائمين على تطبيق القواعد، وهى تجارب واجهتهم فيها معضلة تطويع هذه الأنماط للنصوص والقواعد إلى حد الانتقال المفاجئ من الحكم (الفتوى) إلى نقيضه فى سياق واحد لم يستغرق من النص أكثر من أربع جمل حوارية. وحين تتخذ الجماعة المثل وعاءً لتشكيل هذه الرؤية فإنها تختار أخطر أدواتها التعبيرية التشكيلية وأكثرها سيرورة ودورانا، وأطوعها قابلية للتعليق على النظائر والأشباه من المواقف.

امتداداً لهذه الجرأة يجئ ملمح آخر يتمثل فى قوة الإفصاح عن المعانى الأخلاقية دون تحرج (برجوازى) من إيراد المعنى منصوصاً عليه بجلاء نصى لمجرد أن تشوب هذا الإيراد شبهة من مساس بقواعد أو رموز دينية. ولعل فى هذا المثال ما يقدّم أكثر الدلالات وضوحاً.

تسعى الجماعة الشعبية -من خلال شاعر سيرتها- إلى تصوير موقف عزيزة بنت السلطان معبد إزاء يونس الهلالى، وقد شغفها حباً وهى تراوده عن نفسه

مراودةً عضُوضاً، بعد ان استدرجته إلى قصرها الفخيم. يقول النص الذى يستقبله أبناء الجماعة الشعبية بحماسة شديدة:

١- التاسع مبنى بفضه
مال يونس عطاها جَضَّه
قال يا بت ادينى اتوضا
الفرض اللى علينا نصلوه
٢- قالت له:
ما عايزينش صلا ولا ديِان
مالنا ومال صلاة الرحمن
وعنى دول عقلك زَنْقَان
ياك عندنا الجامع نصبوه
٣- يا يونس تعالى حا نهيِّص
أنا «نقاضا» وانت الريس
والله يا شيخ فى البحر نهيص
وطولى من طولك نقيسوه
٤- قال يا يونس وعد ومكتوب
أنا كل يوم بالبس جديدى
شوف نهودى شركت التوب
واقعه فى عرضك يا سيدى
٥- وقال لها يا بنت السلطان
احنا من عضا النبى العدنان
لا نفسد ولا ناكل حرام
ولا الشغل الردى نفعلوه

٦- أقــــول لك يـا بت السـلطان
مـــا قـــدامنا ملك وحـــســـاب
نهـــار مـــا نُعُــرض على الميــزان
نقـــــولو إيه لما نقـــــابلوه!
٧- إن كـــان خـــايف من الميـــزان
والله يبـــقى عـــقلك زلقـــان
خليك من ورا وانا من قـــدَّام
أعـــملك صـــحـــبـــه مع الوزّان
أقول ضيفو الحساب على بوى
حـبيب قلبى اوعـو تحاسـبوه
٨- وقـــال لهـــا يا بت السلطان
عـــزيزه يام الطرف النعـــســـان
والنبى يوم الحـــســـاب قـــدام
ياك العـــــيل يشــــفع لابوه
٩- وقـــال لهـــا يا بت السلطان
يـام الطرف النعـــــســـــان
واقع يمـــين أطلقّ النســـوان
ولا غـــضب البـــارى نفـــعلوه
١٠- هى قـــالت له يابو ســرحـــان
قــــوام ترمح ع الأيـمــــان
ابعت لك لشـــيخ الإســـلام
احنا ندُّوله خَلْبَـــــه من المال
قـوم على اليـمـين ويكفِّـروه

إن الجماعة الشعبية فى هذا النص المتداول تستلهم قصة يوسف وامرأة العزيز، وهى تعالج حقيقة من حقائق الحياة التى عالجتها النصوص الدينية، والجماعة تمضى فى معالجتها للموضوع فى جرأة وشجاعة، فتضع على لسان عزيزة من العبارات المحتجة على تردد يونس ومبرراته فى التهرب من الاستجابة لها ما يتضمن أهم الرموز الدينية (الصلاة - الجامع - ملك الحساب - الميزان- اليمين - شيخ الإسلام) وهذه الرموز ترد فى سياقات بالغة الحدة والسخرية والجرأة، إلى حد أن تَعد يونس بأنها ستعمل على مصادقة وإقناع الملك الموكل إليه وزن أفعال الإنسان يوم الحساب، ليضيف خطايا يونس إلى حساب أبيها هى. بل إنها سترشو الشيخ المسئول ليحل يونس من يمينه الذى أقسمه بألا يقرب النساء. كل حجة دينية يحتمى خلفها يونس تواجهها عزيزة مواجهة حادة، حدة لا تتحرج منها الجماعة، حين أبدعت النص، وحين توالى تلقيه. إنها مطمئنة الوجدان إلى أنه لا مجال للحياء المفتعل عند تصديها لمعالجة شئون الحياة، وإنه ما دامت الغاية هى التوجيه وتشخيص الأدواء، فإن السبل تظل مفتوحة بلا عوائق، خاصة إذا كانت السبيل هى سبيل الفن وآلياته. إن المبدع الرسمى الفرد سوف يتردد آلاف المرات قبل أن يقوم على هذا الضرب من المعالجة الفنية، فترسانة الرقابة تأخذ بخناقه، بل هى تستقر فى عمقه البعيد.

وإذا انتقلنا إلى جانب آخر من جوانب الاستجابة الشعبية للقواعد الدينية وجدنا بعض الجماعات التى تعتنق الأديان الرسمية عن إيمان وتسليم تضع قوانينها الملزمة للأفراد فى مرونة تلائم ظروفها الواقعية، على نحو ما نرى فى قانون (أولاد على) حيث يقولون : إن الشرع شديد وعندما وضعنا هذه القوانين وضعناها (طَرْح الشرع) أى إلى جواره، وكلمة طرح تحمل فى لغتهم دلالة الاتساع والرحابة والامتداد الحر. ومن هنا جاءت الدية بديلاً عن قتل القاتل أو إصابة المعتدى.

وتظل الجماعة الشعبية تنتج ثقافتها بأجناسها المختلفة فى مرونة وحيوية وجرأة غير هيابة من محاصرتها بتهم الخرافية والجهالة، بل وأحياناً الوثنية، وهى تهم مردود عليها حين يمتلك المتخصصون فى الثقافة الشعبية سهماً من شجاعة الجماعة الشعبية التى يدرسون ثقافتها أو يزعمون.

الاحتماء بالضحك
أوهام النخبة وواقع المقاومة

---

* مجلة سطور - القاهرة - العدد ٣٥ / أكتوبر ١٩٩٩

«وقال لى:

الباطل يستعير الألسنة ولا يوردها موردها كالسهم تستعيره ولا تصيب به»

النِفَّرى

ما أكثر المضحكات المبكيات فى حياة الجماعة الشعبية المصرية، ميراث ثقيل وغليظ من المفارقات الموجعة، سلسلة طويلة أو عناقيد من البلايا تلتهم من هذه الجماعة نصف عمرها فى معاناة الوقائع والأحداث بتنويعاتها المختلفة وتقضى النصف الثانى فى محاولة تأمل دلالات الوقائع والأحداث واستيعابها. والاستيعاب الإنسانى لمشكلات الواقع لا يتأتى إلا بأداة الثقافة.

ولما كانت الثقافة الشعبية هى المجلى الوحيد لقيم وتصورات ومعتقدات وأفكار ورُؤى ومشاعر الجماعة الشعبية وموقفها من العالم. ولما كانت هذه الثقافة تقوم بوظيفة أساسية هى المقاومة فإن البديهى والمنطقى أن يتحلى موقف الإنسان الشعبى إزاء مفارقات الواقع تجليا ثقافيا قلما نحسن تفسيره لأننا ننظر إلى مفردات الثقافة الشعبية بوصفها متناثرات عشوائية ناجمة عن استجابات تلقائية تفتقر إلى الوعى والنضج وترتكن إلى الخرافة والتسليم القدرى . وتغفل الدراسات الشعبية عندنا مسألة البحث عن القوانين الكامنة وراء ظواهر الفكر الشعبى مكتفية بجمع المواد الثقافية الشعبية ووصفها وصفا خارجيا فى معظم الأحوال، أو بمقاربات تحليلية سطحية وهشة تقوم على المدرسية الساذجة وتعتمد على (القرطفة) من مناهج عدة ينتمى كل منها إلى نظرية فى العلم تختلف -بحكم مصادرها الفكرية (الفلسفية) وبحكم نشوئها التاريخى - عن غيرها. ولا تكاد تفلت من هذه الآفة إلا نُدرة نادرة من الدراسات يواجه أغلب أصحابها وهم قلةٌ ما تكشر عنه - مع أنيابها - السلطة العلمية وهوامشها الانتهازية من توجس واحتجاج وغير ذلك من أدوات أية سلطة فى الدفاع عن مواقعها وتسييج مكاسبها. ولعل أخطر أدوات هذه السلطة هو انتهاجها نهج التقية إزاء مخدوماتها من السلطات الأخرى (السياسية - الدينية.. إلخ)، بل إن المفارقة المضحكة المبكية هنا هى أننا- نحن المثقفين عموما- ننظر إلى موقف الجماعة الشعبية الساخر من أحداث واقعها بوصف هذا الموقف فى حد ذاته مفارقة

مضحكة مبكية. نحن لا نقنع من هذه الجماعة بأقل من الغضب الثائر والاحتجاج السافر والمواجهة العنيفة. لدينا دائما سؤال فلسفى خالد ويبدو وكأنه بديهى : لماذا يواجه هؤلاء الناس ما يحدث لهم بكل هذا القدر من الاستسلام واللامبالاة ويهربون إلى السخرية أو بها ؟! طريقة واحدة لا تغادرها الجماعة الشعبية وكأنها تعريفة موحدة للمواصلات، إنها دائما تعبر من ضفة واقعها الداكن الساخن الحريف الطعم بفُلفُل الاستغلال والقهر والاستلاب إلى الضفة الأخرى الوهمية، وهى تعبر المجرى المتدفق بين الضفتين بزورق وحيد هو السخرية حتى من ذاتها، وهو دائما زورق معد للإبحار، بل لعله زورق ملتصق بالإنسان الشعبى يحمله معه أينما ذهب ليقفز إليه وبه وقتما يريد. هذا هو التجميع الذى نتصوره لمفردات السؤال المتناثرة فى وجدان أو مُخيلة المثقف المصرى مندهشا من حال الشعب (المتكيف) الذى لا يثور ولا يهش ولا ينش بينما الحقيقة هى أنه ملئ بالهش والنش والثورة ولكن بطريقة يراها وخبرةٍ خَبرَها.

ولنا - بل علينا - أن نلاحظ أن المثقف وهو يتخذ موقع الطليعة ويتمسك به لا يكاد يقف موقفا مختلفا - من حيث المبدأ العام- عن موقف من يراهم العامة، هو متكيف أيضا مع الأوضاع الرسمية، بل هو أحيانا جزء أصيل من الضغط الرسمى/ النظامى على كتلة العامة - وهى بالمناسبة ليست كتلة صماء مصمتة - هذا المثقف لم يعصمه وعيه الذى يباهى به من الوقوع فى مخالب دائرة اهتمامات فئته المهنية الضيقة، هو منشغل بتجويد صنعته أو بضاعته، مهموم بالتجريب فى جماليات التشكيل الفنى وتحديد موقعه على خارطة الحداثة وما بعدها. وهو إما داخل ضمن الشروط الموضوعية التى تفرضها المؤسسات الرسمية كآلية وإطار حتمى ووحيد للحياة، أو محاصر بهذه الشروط يقاوم مقاومة فردية ليجد ثغرة إلى هذه الشروط أو فيها أو خارجها. وإذا كانت الجماعة الشعبية ترد هذه الشروط- التى تبدو لها غامضة المصدر- إلى مصدر

قهرى غيبى فإن المثقف- نقصد بطبيعة الحال الصفوف العاملة فى المجال الرسمى أو على هامشه - يرتكن أيضا إلى تفسير غيبى حيث يرد استمرار الدائرة الجهنمية للاستغلال والقهر إلى غياب الجماعة الشعبية عن الفعل الإيجابى الثورى لقلة وعيها أو انعدامه، فلو كانت واعية وحداثية لغيرت الواقع أو على أقل تقدير تمردت عليه فساعدت الصَفوة على أن تقود التمرد قيادة المثقفين المتمرسين المؤهلين لصياغة صورة المستقبل العادل النظيفة من أدران الاستغلال والتخلف والفوضى . إذن فالجماعة الشعبية - الكتلة العريضة من ناس المجتمع- هى المادة الخام للمثقف الصفوة يقودها إلى الغد الذى يراه لها دون أن يريها أفق هذا الغد والطريق إليه فتسعى سعى العارف صاحب الإرادة الحرة، أما إذا قصر بهذه الجماعة وعيها عن الاستجابة لهذا المثقف كانت مادة للومه ونقده وربما سخريته المرة الساخطة. وهو يتسقط لها من نصوصها الثقافية مفردة من هنا ومفردة من هناك يدلل بها على خضوع هذه الجماعة واستسلامها. هو يقف طويلا بعناد غريب وثقة بالنفس لا تنقصها الجلافة أمام نصوص مثل (الميه ما تطلعش فِ العالى) أو (العين ما تعلاش ع الحاجب) أو (اللى يتجوز أمى أقول له يا عمى) ويقوم بصفِّها كمقدمات منطقية تقود إلى نتيجة واحدة هى حكم سلبى دامغ على موقف الجماعة الشعبية دون أن يعى معنى حقيقياً واحداً من دلالات هذه النصوص عند مبدعيها. يساعده على استمرار حالته هذه تنطع بعض باحثى الدراسات الشعبية وتقصير بعضهم فى الدرس الأمين والتحليل الجاد المخلص، وقِصَر باع بعضهم عن إعمال المنهج العلمى بعيدا عن الأوهام والمخاوف والتلافيق، إذ منهم من يقف من هذه المفردات نفسها الموقف نفسه مستخلصا- ولو بالتواءات تسمح بها لدونة بدن ابن عُرْس- أن الجماعة الشعبية تجمع أمثالُها بين خصيصتى- بمعنى أدق رذيلتى - الخضوع والاستسلام من ناحية والتناقض من ناحية أخرى، ذلك أن هذا الفريق من الباحثين وهو الأعلى صوتا والأكبر

مقيعها-ايهنا أمر طبيعى وسبب كاف - يقف عند سطوح النصوص فلا وقت عندهم ولا طاقة للنزول بضع مليمترات تحت جلد النص لاكتشاف حقيقة مكوناته والوقوف ولو على جانب واحد عميق من دلالاته ومراميه.

إن نكوصهم عن النظر لكل نص فى إطار منظومته النوعية الشاملة ثم فى إطار المنظومة الثقافية الأشمل التى يتخذ هذا النص أو ذاك موقعه فيها على نحو عضوي مطلق، نكوصهم هذا لا تفسير له عندنا سوى ضعف قدرات هؤلاء الباحثين وهذا فى أحسن الظنون، وإلا كيف يستقيم عقليا ومنطقيا وعلميا أن يكون الفولكلور (= الثقافة الشعبية) هو حكمة الشعب - كما يفضلون أن يقولوا - وفى اللحظة ذاتها تنطوى هذه الحكمة على كل هذا القدر من العشوائية والفوضى والضبابية وربما السفه والحماقة والتردى، وتقوم على التناقض وتكرس للثبات والتخلف وقبول الواقع على ماهو عليه . بهذه الصورة يكون المثقف العام غير المتخصص معذورا عندما يذهب رأيه هذا المذهب فقد ضلله الباحثون المتخصصون (العلماء !!) بينما كان حريّا بهم أن يضيئوا له طريق الرؤية ، ويهيئوا من شئون المعرفة الدقيقة فى هذا المجال ما انتدبتهم هذه الأمة لتهيئته ووفتهم عن ذلك أجرهم .

- ٢ -

المفارقة فى رأينا هى تلك المساحة العارية بين أمرين أو موقفين يبدوان لنا فى سمت من الاتساق والتلاحم بحيث تظل هذه المساحة الغريبة مغطاة أو مطمورة أو مستترة بالوهم، وتحتاج رؤيتها أو الوقوف على حقيقتها والإمساك بها إلى لحظة كشف هى فى حقيقة أمرها لحظة وعى، ومن هنا تجىء الدهشة. الجماعة الشعبية " تقفش " نفسها وقد خُدعت - والبناء للمجهول هنا محض حيلة نفسية قبل أن تكون لغوية - وهى أحيانا لا تملك إزاء هذه الحالة سوى السخرية حتى من نفسها فى طريق سخريتها من الموقف الذى يواجهها ،

والسخريةِ من مصادر هذا الموقف أو أسبابه . وهى لا تبرئ نفسها من جريرة وقوعها فى الخديعة وقبولها للتمويه، وهى فى هذه النوبة العمدية من السخرية تمهّد لنفسها سبيلا إلى استيعاب الموقف وعبوره دون تفريغ غليظ واكتئابى للنفس ينفطر له القلب الموجع المثقل بالتراكم التاريخى .التهكم هنا مخرج، وهو مخرج إيجابى ، إذ هو فلسفة عميقة كما يرى فيلسوف الوجودية الأشهر كيركجورد .

ولا يعنى هذا التصوير لموقف الجماعة الشعبية من المفارقات أنها لا تملك إلا هذه الأداة وحدها والتى قد يراها البعض غارقة فى السلبية . وإنما الحق هو أن إدراك هذه الجماعة للمفارقات الكونية والاجتماعية وغيرها من ضروب المفارقات والاستجابة لهذه المفارقات كلاهما متعدد التجليات، بل إنها تقدم لنا من خلال أمثالها - وهى أعمق نصوص الجماعة الشعبية تعبيراً عن تجاربها وأحكامها وأكثر النصوص كثافة وتركيزا وجريانا فى التداول - إدراكا بالغ الحدة لمفارقات واقعها واستجابة شديدة الحسم والجدية فى الكشف والتعليق والاحتجاج والدمغ. هى لم تصمت عن مفارقة تكليف اللصوص برعاية شئون مقدراتها الاقتصادية(مسّكو القط مفتاح الكرار)أو (حامِيها حراميها).وفى المثل الأخير صاغت الجماعة النص صياغة كثيفة وحريفة عندما جعلت طرفى المفارقة فى تقابل حَدِّى باهظ السفور وفى مفردتين متجاورتين أو متلاصقتين فى بناء النص الذى يخلو من أى مفردات سواهما ، بل إن المفردتين متجانستين صوتيا. وتبقى فى النص فوق ذلك كله قيمة دلالية وبلاغية فائقة لا يلتفت إليها الدارسون أوالشارحون، ذلك أن مفردة (حاميها)لا تقف عند دلالة (الحماية)بمعنى الحراسة وإنما تورى عن دلالة أخرى أعمق هى (الحمو)أى النشاط والهمة، إذ لا يخفى عن الجماعة الشعبية ما يتميز به اللص من ذكاء ونشاط وسعة حركة !

يجوز إذن لهذه الجماعة أن تنقطع عن الوتيرة الواحدة فى تعبيرها عن نفسها وعن علاقتها بواقعها وتتخذ وَتَائِر أخرى غير مباشرة فى الاستجابة والتعليق ومجادلة الظواهر والوقائع وإلا كانت جماعة عاطلة عن المقدرة ، محدودة الرؤية قاصرة التشكيل . وإذا جاز لنا- وهو جائز شرعا -أن نسجل مفارقة لاتزال طرية أو لعلها طازجة ونتأملها ، فقد ظلت الجماعة الشعبية تواجه ظواهر الكون المدهشة المثيرة المحيّرة بالجدية الواجبة فى حدود المتاح لها من فهم قوانين وآليات هذه الظواهر. يفزعها حتما البرق والرعد والصواعق، ويخيفها ما يلحق بالشمس والقمر أو يعتريهما من تغير طارئ هو مفاجئ للجماعة ومثير ومخيف، وهى تواجه كل هذا مواجهة يراها العلم خرافية. وهى تغنى للقمر(يابنات الحور..خلُّو القمر يدور)أكبر ما يشغلها هو توقف دورة الحياة الطبيعية التى اعتادتها ورتّبت على أساسها شئون حياتها الإنسانية، أشد ما يقلقها هو انقطاع الوتيرة المضطردة(فلنتأمل كيف أنها تسمى قطعة الطين المجفف المستديرة التى تضع عليها عجين الخبز/العيش:دورة). الجماعة الشعبية فى مواجهتها لكسوف القمر(خنقة القمر)تطامن نفسها أونفوس أفرادها بالغناء تقطع به الوحشة وتصد بصوت الغناء التهديد الطبيعى لمسيرتها الآمنة،أى أنها تتوسل بالفن وهو أحد ثلاثة وسائط طالما استعان بها الإنسان للسيطرة على واقعه :السحر والفن والعلم. ومن منا لا يغنى عندما تحاصره الوحشة ويداخله الخوف وتضعه الملابسات وحيدا أمام المجهول؟

فى كل الأحوال تقف الجماعة الشعبية عند الخلل المفاجئ فى الظواهر حركة - أو سكونا - وقفة جديرة بالموقف ثم تمضى فى سبيل حياتها المعتادة لا تكف عن السعى ولا تركن إلى البطالة . تعالوا بنا نشاهد المقابل فى سلوك الإعلام الرسمى (العلمى بالضرورة أو المستخدم لأدوات العلم فى آخر منجزاته التقنية)

عندما تعرضت الشمس لكسوفها الأخير الشهير[1]،لقد وضع هذا الإعلام الناس جميعا في حالة من الفزع الشديد، وصدَّر لهم كمّا ثقيلا من الخوف القائم على غير أساس موضوعى، إلى حد حبس الناس فى بيوتهم لا فرق فى هذا بين إنسان شعبى وإنسان غير شعبى . أليست هذه مفارقة خرافية كبرى؟ كان عالم الفلك المتخصص يمضى بعلمه ودوره التبصيرى فى طريق، وكانت المذيعة (المرعوشة) تلهث فى طريق آخر . لقد كان الناس فى مجرى حياتهم الطبيعى يخرجون للتهليل والغناء وممارسة الطقوس التى إن لم تنفع - جدلا - فهى لا تضر، وتنفك المفردة الكونية من عقال اشتباكها مع غيرها كآلاف المرات من قبل، وينصرف الناس إلى شئونهم يزرعون ويحصدون ويبنون ويَنْسِلُون . وها هو الإعلام (العلمى) يحبسهم فى بيوتهم والخوف يأخذ بخناقهم: من يحاول أن(يرى) فمصيره (العمى). والتكنولوجيا الحديثة أتاحت للناس-أو فرضت عليهم- أن يوضعوا أمام مفارقة مثيرة للسخرية المرة حقا؛ إذ بينما هم رهائن المحبس الإعلامى إذا بالإعلام نفسه ينقل للرهائن صورة مواطنى الدول الأوربية وهم يخرجون لمشاهدة الظاهرة فى الخلاء الفسيح . نعتقد أنه فى القياس الدقيق بين الموقفين الشعبى والرسمى سيكون الغناء للقمر أو التهليل للشمس فى توعكهما- أو ما يراه الناس كذلك - أكثر منطقية فالعلم المتطور لم يملك شيئا لمنع وقوع الظاهرة أو تغييرها أو مواجهة قوانينها، لم يملك إلا فعل الرصد والتفسير وانتظار عودة الدورة ذاتيا إلى سيرتها الطبيعية المعتادة، ولا تثريب على العلم فى ذلك . أما الإعلام فلم يملك إلا الوقوف بين العلم والناس وقوفا خرافيا مضطربا وإن افتقر وقوفه الخرافى هذا إلى ما فى الخرافة الشعبية من منطق وسحر وطرافة وأداء فلسفى عميق للوظائف التى من أجلها أنتجت الثقافة الشعبية مفرداتها. الطريف فى الموقف الإعلامى المرصود هو أنه على الهواء نفسه الذى نقل عبره مراصد العلم نقل أداء الطقوس العقيدية وهى

تستجيب للظاهرة الكونية استجابة روحية مبتهلة داعية فى خطاب روحى خالص لواء القيادة فيه معقود لـ (قوة الكلمة)وهو مصطلح معروف فى علم الفولكلور. ألستم معنا فى أن الجماعة الشعبية لو واجهت هذه المفارقة الفلك/إعلامية وهى مفارقة(مضحكة مبكية) بسخرية مرة تكون بذلك صاحبة حق ومنطق وحكمة؟

- ٤ -

إن المفارقات الاجتماعية- ومن بينها قطعا مفارقات شديدة الخشونة- تستوقف الجماعة الشعبية عند كل درب من دروب سعيها اليومى، وتشاغبها أينما يممت وجهها، وإذاكان على إنسان الجماعة الشعبية أن يسلك إزاء هذه الوقائع/المفارقات سلوكا يبدو فرديا قد يثير دهشة أو حتى سخط واستنكار المتابع الفرد من الصفوة فإن وراء سلوك هذا الإنسان الشعبى الفرد تقف شبكة متكاملة أو منظومة محكمة من القيم/العلاقات الثقافية التى تعكس نفسها فى نصوص ثقافية تبلغ حدا بعيداً من الكثافة فى التداول الأدبى الشعبى المتواتر.قد يبدو لنا- نحن الصفوة المثقفة العلمية المصقولة ! -أن سلوك الجماعة الشعبية سلوك تغلب عليه الوسطية بكل ما تنطوى عليه من تميّع وآلية توازنات وانتهازية، ونحن فى هذا وبهذا نَغْفَل عن أمرين أو نُغْفِلهما، أولهما: أنه لا يمكن تصنيف الجماعة الشعبية على أنها تنتمى إلى منطقة الوسط لا من حيث الموقع الطبقى ولا من حيث الموقف الفكرى العام، ذلك أن أغلب الآراء- وإن اختلفنا معها جميعها فى المنطلقات والرُؤى والنتائج - تصنف هذه الجماعة بكل توجّهاتها وقيمها وموقفها العام فى قائمة الاتجاه اليمينى، بل ربما يبالغ البعض فيجعل من هذه الجماعة مرادفا حرفيا للتخلف والرجعية والجمود.فهذا البعض ينظر إلى الثقافة الشعبية بوصفها ثقافة الفلاحين (لا العمال)وإلى الأدب الشعبى بوصفه (أدب الفلاحين)[٢] وهذا التوصيف يتصدر أغلفة كتب كتبها كتاب تقدميون أو كانوا كذلك يوما ما.ومن فرط تقدميتهم رفعوا شعارات (عقلنة التراث)[٣]. وثانيهما:أن نصوصا مهمة فى الثقافة الشعبية تتخذ موقفا

صريحا في نقد هذه الوسطية، ورب باحث يجمع هذه النصوص وينشرها ويعيد نشرها ولكنه يمر عليها مرور - كدنا نقول - الكرام،دون أن يستخلص منها ما ترمي إليه وتعنيه صراحة لا رمزا أو تورية.

فى أحد هذه النصوص الشهيرة من شعر الغناء الشعبى - وليس الأغنية الشعبية فهو مصطلح قاصر علميا- يتناول النّاص الشعبى خمس صور للحب، فهناك نمط فى كل اتجاه من الاتجاهات الأربعة(حب شرقى البلد - حب غربى البلد- حب بحرى البلد - حب قبلى البلد)وهو يصف صورة كل نمط من هذه الأنماط فى عجالة ليقف عند النمط الخامس: حب وسط البلد.ويكاد يقول آ......ه من هذاالنوع فهو:

إن قلت له صوم أكل

وإن قلت له افطر صام

وإن قلت له قوم قعد

وإن قلت له اقعد نام

إنه ككل أسلوب وسطى - وعلى الرغم من منطق التوازن والمراوحة الذى يحركه- يعتمد كثيرا على مفهوم المخالفة، وهو فى مجمله مفهوم اعوجاجى بينه وبين الاستقامة ما صنع الحداد. ثم تجئ فى النص الشاهد لحظة اكتشاف - أو تكثيف اكتشاف- المفارقة وكشفها: (يخاف من الضفدعة ويلعب مع التعبان)هنا مربط الفرس، وغاية النّاص فى البيان هو خلق الموازاة الرمزية للواقع أى تحقيق طبيعة الفن.

وإنسان الجماعة الشعبية - فى النص الشاهد - لا تثيره المواقف الطرفية فهي محددة وكل منها صريح اللون بلا أية ظلال رمادية،وحسبها عنده أنها على هذا الوضوح ومن ثم فهو يتبناها ولو بمجرد عدم إدانته لأى منها.أما الموقف الوسطى فهو محل إدانته المطلقة، بل هو دافعه الرئيس لصياغة نصه الفنى

يقبض فيه على هذا الموقف ويعريه مستغرقا فى وصفه من خلال تشكيل مجموعة من التقابلات منهيا وصفه بهذه الصورة الكاريكاتورية الحادة الزوايا والأبعاد (خوف من الضفدعة - لعب مع التعبان). وعلينا أن نلاحظ أن عمق السخرية هنا يكمن فى تعميق المفارقة بجعلها ناتجة عن التقابل بين (خوف ولعب)، فالنّاص بخبرة لغوية -يفوت على كثير من المتخصصين إدراك حدودها أو الاعتراف لهذا الناص بإمكانية التوفر عليها - يعى أن (الخوف) نقيضه (الأمن) وليس الشجاعة أو الجرأة مثلا (أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف - سورة قريش، آية ٤) ثم هو يتجاوزهذه الحقيقة اللغوية والواقعية واثقا فى أن متلقيه/نظيره يدرك أن الأمن هو نقيض الخوف فيخطو هذا النّاص من ثم تشكيليا خطوة أبعد فيعطينا فى نصه مفردة دالة على حالة تالية للشعور بالأمن التام وانتفاء أى ظل للخوف أو توابعه من حذر أو توجس أو حيطة، فإذا بنا نجد اللعب هو مقابل الخوف . وبديهى أن الأمن أو الشعور به متضمَّنٌ فى اللعب بل هو أحد شروطه الأساسية إن لم يكن شرطه الأول. الناص الشعبى هنا يعطينا سلوكا حركيا نشطا (اللعب) فى مقابل شعور داخلى (الخوف) وإن كان قد وحّد بينهما فى أمر واحد مقصود فنيا وهو وضعهما معا فى صيغة الفعل المضارع (يخاف ويلعب) عاطفا فعل اللعب على فعل الخوف بالواو، أى بأداة العطف على التوالى أو المعية وليس على التتابع بـ (الفاء) أو على التراخى بـ (ثم) كأن النقيضين (صانعى المفارقة الغليظة) يتحققان فى لحظة واحدة وهذا رافد آخر من روافد تعميق المفارقة وتعميق السخرية المحتجة عليها. ربما يطل الآن سؤال شرعى لا يخلو من سخرية مُرة :هل يختلف عن هذا الموقف كثيرا موقف الخوف الرسمى من الاتجاهات الديموقراطية ذات الفكر الإنسانى المستنير ومحاصرتها وتصفيتها على امتداد عقد السبعينات القريب وفى الوقت نفسه استمراء اللعب الخطر مع الجماعات السلفية الظلامية ذات الجنازير والسنج وتشجيعها على

التصحيح والمهاجمة إلى أن صعدت إلى منصة الاحتفال؟ نعم (يخاف من الضفدعة ويلعب مع التعبان)

- ٥ -

إذا انتقلنا إلي الفكاهة المباشرة أو الخالصة وجدنا الجماعة الشعبية المصرية التي تطلق تعبير(بيت جحا)على كل موقف تغلب عليه طبيعة المتاهة والغموض والتشابك - وهو تعبير يقصد إلى النقد الواضح - هذه الجماعة نفسها تبنى مع جحا نفسه بيتا من نوع آخر، ففى نوادرهم المنسوبة إلى هذه الشخصية المركزية الساخرة نادرة عجيبة إذ يرون جُحاهم هذا قد أقام فى الصحراء بيتا مدهشا ذلك أنه باب بلا جدران، وَيؤكدون فى روايتهم أن من يمر عليه دون أن يضحك إنما يصاب بالعمى إلى أن يعبر هذا البيت .ومن ذا الذى يمرّ ببيت على هذه الهيئة ولا يضحك اللهم إلا من عميت بصيرته عن إدراك المفارقة؟ فالجماعة الشعبية من خلال جحا تدرك أن الأنظمة قد حاصرت وجود الجماعة الإنسانى الرحب بالقواعد الصارمة(الجدران)وحددت لمقاصد وأغراض وغايات السلطة حدود الممنوع والمسموح به، وحددت المدخل الذى يقود إلى حظيرة القواعد المعلبة المتقوفة .ولابد إذن من تمرد عجائبى على هذه الصرامة الفوقية الغليظة، هاكم الصحراء لا جدران لها، بل هى رحابة مطلقة ولكن لابد لها من باب هو حكمة جحا/ الجماعة الشعبية، ادخل منه إن شئت أو لا تدخل فالمساحة كلها باب كبير، بل يكاد يكون الباب هو الجدار الوحيد فى هذا الفضاء السمح . وأى مساحة تختارها لتقف عندها حدود هذا البيت الجحوى ستكون هى حدوده. أنت غير مطالب بتسور هذا البيت إذ لا أسوار، بل ادخله من حيث شئت واخرج من حيث أردت، إنه بيت للجميع، الباب فقط لجحا مدخلا للحكمة بل هو مجرد علامة عليها.ليس عند جحا الجماعة الشعبية من شئ تحوزه جدران، لا أسرار ولا انفراد يختزون من شئ أو فكرة، وإنما هو فضاء مشاع . الضحك من هذا التشكيل ليس

ضحك بسخرية فارغة وإنما هو ضحك الموافقة على المشاركة فى إدراك المفارقة بين نمطين من البيوت، بيوت داخل منظومة النظام المفروض وبيت نموذجى احتجاجى على التحديد القابض . بيت مقام فى الصحراء بل هو الصحراء كلها مطلقة اللهم إلا من باب هو المدخل إلى عالمها الحر الفياض بالرحابة. يستحيل بداهة بناء مثل هذا البيت فى المدن أو القرى المخططة وإلا فإن الجدران المحيطة ستجعله محيَّزا ومحدَّدا أو أن هذا البيت الحر المنفلت من عقال التنميط بسخرية شديدة سيكون واقعا تحت بند البناء غير المرخص به ، أو ضمن مواصفات إشغالات الطريق العام/ الرسمى .

- ٦ -

يبقى أن النكتة المنسوبة إلى الجماعة الشعبية فى معظم الدراسات والكتابات هى ليست بالقطع نكتتها، وكثيرا ما نسبت إلى هذه الجماعة نكت الحشاشين وكلنا يعرف إلى أى الطبقات والفئات ينتمى هؤلاء الحشاشون ومن فى حكمهم الآن .إن الغالبية العظمى من النكت إنما هى نكت دارجة أو جماهيرية وليست شعبية والفارق كبير علميا، تماما كما أن الغناء المتداول -وواسع الانتشار- ليس شعبيا لأن الجماعة الشعبية لم تبدعه إنما أنتجنه الآلة الرسمية وألحت به على آذان الناس. تماما كما أن لعبة كرة القدم وهى أكثر الظواهر انتشاراً وتوجيهاً وتأثيراً ليست لعبة شعبية وإنما هى لعبة جماهيرية..وشتان .

فهلا بحثنا عن النكتة الشعبية الخالصة، وبحثنا فيها علّنا نقف على بعض قوانينها .وهل هى سلاح إيجابى فاعل أم سرداب هروبى مظلم ومضلل؟!

---

(١) الكسوف الكلّى للشمس الذى وقع فى أغسطس ١٩٩٩

(٢) لشوقى عبد الحكيم كتاب يحمل هذا الاسم .

(٣) وله أيضا كتاب بهذا الاسم.

فلسفة الوعى الشعبى

* مجلة سطور - القاهرة - العدد ٤٠/ مارس ٢٠٠٠

«وقال لى:
إذا وجدتنى عند الكذاب فلا تذكِّره بى ، وإذا وجدتنى عند المخلص فذكِّره بى»

النِفَّرى

بصرف النظر عن الخلاف الدائر حول صحة أو خطأ انتهاء القرن العشرين بنهاية عام ١٩٩٩، وبدء قرن جديد مع بداية عام ٢٠٠٠ فإن قرناً قد انتهى أو هو وشيك الانتهاء، هو قرن بانصرامه يعنى انتهاء ألفية كاملة من ألفيات عمر البشرية المديد، والذي يتجاوز مئات الألفيات. هو قرن احتشدت فيه منظومة معقدة ورهيبة من المخترعات والمكتشفات والنظريات والأفكار، لكنه بطبيعة الحال لم يكن فريداً بين القرون من حيث غلبة الصراع على سلوك الكائن البشرى فرداً وجماعة بل سيادة هذا الصراع، إذ الصراع هو القانون السرمدى (الأزلى - الأبدى) طالما وُجَد إنسان ثم جماعة إنسانية فى مواجهة طبيعة ذات قوانين تتحدى الإنسان بما هو معلوم منها وما هو مجهول على السواء وتمارس عليه قهر الحتمية والضرورة، وتستفز طاقته وتحاصر حاجاته وتحاول سد أو إغلاق سبل تحقيق أو إشباع هذه الحاجات المتنامية بطبيعة حال التطور، وطالما وضعت هذه الحاجاتُ نفسُها الإنسانَ فى مواجهة مع الآخر/الإنسان فرداً وجماعة.إنها السيرة المضطردة للسيطرة والإخضاع، إخضاع الإنسان للآخر الطبيعةِ والإنسانِ أيضاً. إنها حقيقة الحقائق أو الحقيقة المطلقة الوحيدة فى الوجود الإنسانى بما هو وجود إنسانى.

وما نظن المقام يسمح بـ - أو هو بحاجة إلى - الحديث عن تاريخ ظهور الأنظمة والنخب فهى أمور باتت شاخصة لحد البداهة، ومن شأن الأنظمة - كل الأنظمة - والنخب - كل النخب - أن تكون لها شعاراتها التى تعكس أيديولوجياتها، بل هى فى حقيقة الأمر جزء أصيل أو تجلٍ محكم لهذه الأيديولوجيات. وليس للنخبة فى مجتمع من المجتمعات من وظيفة - وحتى يكون الأمر أكثر تدقيقا نقول من مصير - سوى التعبير عن الأنظمة على تفاوت فى درجة الاندماج مع والاقتراب من أو البعد عن هذه الأنظمة سعيا إلى تحقيق نظام بديل. والمشهد الراهن - المرهون - يقدم لنا النخب أو تجليات النخبة وهى

تقوم بترتيب أوراقها فى مواجهة أو مخاطبة النظام الجديد، نظام الأنظمة (النظام العالمى الجديد - العولمية - الكوكبية... إلى آخر ما يمكن أن تتفتق عنه قدر آلة الاشتقاق الاصطلاحى).

وعلى امتداد تاريخ نشوء وتطور مفهوم الدولة/النظام ظلت وتظل النخبة المؤسسية/سادنة البناء الفوقى تمتلك أو تسعى إلى امتلاك رؤية مفارقة للجماعة الشعبية، رؤية حريصة على تجاوز رؤية هذه الجماعة. وهذا التجاوز لا يتأتى ولا يقوم إلا استناداً إلى موقف نقدى والموقف النقدى فى أى شأن وعلى أى مستوى وفى أية مرحلة من مراحل الأفراد والجماعات والشعوب والأمم هو مفتاح التطور والتقدم، إذ البديل هو الجمود والتحجر والانصراف من يقظة الوجود (الكون) إلى خمول العدم (الفساد). على أن الملاحظ على الموقف النقدى للنخبة -العربية خاصة- هو التجاهل الفظ لرؤية الجماعة الشعبية أو نظرتها للعالم، والتأفف لحد التعالى الضجر من هذه الرؤية والحملة عليها من جراء النظرة السلبية إليها ابتداءً، وهى نظرة ليست بنت التحليل الصبور المنزه عن التعسف والافتعال والقفز - وإن كان رصيناً فخيماً - إلى إصدار الأحكام شديدة العمومية التى كثيراً ما ترمى رؤية الجماعة الشعبية بالسفه والضحالة والسطحية والجمود، بل بما هو أخطر وأضل سبيلا وهو وصفها بالبساطة والعفوية والتلقائية والتقليدية إلى آخر هذه الصفات وصويحباتها المعيارية، وربما يندهش البعض حين يجدنا نرى أن هذه الصفات الأخيرة الناعمة الملمس أخطر من سابقاتها الغليظة المنطوق والدلالة (السفه - الضحالة - السطحية - الجمود) ولكن شدة الخطر هنا مصدرها - للمفارقة - هو هذه النعومة نفسها التى تعكس سهما من التعاطف أو توهم به من ناحية، ومن ناحية أخرى أنها توهم بأنها وليدة درس ونتيجة تحليل علمى لهذه الرؤية، وهى من ناحية ثالثة تمهد للصفات الغليظة وتمثل مقدمات لها. ولعل المفارقة الكبرى - الجوهرية/المحورية - هنا هى أن هذه

الأحكام والصفات مجتمعة تنصرف إلى ثقافة الجماعة الشعبية (حكمتها أو معرفتها = الترجمة السائدة لمصطلح «فولك لور») أليست الرؤية تتبدى فى ثقافة أو يستخلصها المستخلصون من الثقافة؟ وعندما يستخدم زيد أو عبيد من الأفراد أو المؤسسات أو الطبقات مصطلحاً فإن الإطار المرجعى لهذا المصطلح هو الحاكم فى تفنين مدلولة وتعريفه وفى تحديد مفهومه وما صدقاته. فماذا تعنى الثقافة اصطلاحاً بتعريفاتها النخبوية بالغة الكثرة سوى أنها ذلك البناء الفكرى المترابط والياته وأدواته، وأن هذا البناء هو انعكاس حيوى لعلاقة أصحاب هذه الثقافة بواقعهم، وأن هذا البناء هو الدال الأكبر بل والوحيد على وجود أصحاب هذه الثقافة فالإنسان كائن ثقافى أى يوجد ويعيش وينتج فى سياق ثقافى.

إنه على الرغم من تراجع وانتفاء مصطلحات مثل مصطلح الجماعات والشعوب والثقافات البدائية وخروج هذه المصطلحات غير المأسوف عليه من دائرة المصطلحات والمفهومات العلمية، وهى مصطلحات معيارية أطلقها علماء الأنثربولوجيا فى مراحل سابقة من تاريخ هذا العلم، وأطلقوها على ثقافة الآخر أى ثقافة مجتمعات غير المجتمعات التى ينتمون إليها، والتى كانت تستهدفا هذه المجتمعات «البدائية!!» استهداف استعماريا لم يعد ثمة خلاف على ثبوته. وعلى الرغم من استقرار النظر الآن على أن هذه الثقافات، إنما هى ثقافات لها خصوصيتها وتميزها بحيث لا يجوز أن تلحق بها أية صفات معيارية، وأنها ليست بسيطة ولا ساذجة ولكنها منظومة متكاملة محكمة ووظيفية من القيم والمتواضعات والآليات والأدوات والفاعليات، على الرغم من هذا فإن النخب العربية ونخب العالم الثالث عموماً تظل متمسكة بمعيارية نظرتها إلى ثقافة الجماعة الشعبية فى ذات المجتمعات التى تنتمى إليها هذه النخب بحيث توشك أن تراها بوصفها ثقافة الآخر، وهذه النخب لا تبذل جهداً ذا بال كى تعرف هذه الثقافة وتسبرها سَبْراً علمياً. والمدهش حقاً أن تطمئن إلى التماس معرفتها بهذه

الثقافة عند المتخصصين فيها (المتخصصون بالوهم) وغالبية احكام هذه النخب على هذه الثقافة مصدرها كتابات هؤلاء المتخصصين، وهنا فإن النخبة التى تباهى بتوقفها النقدى - وهى جديرة بهذه المباهاة - تتخلى بإصرار لافت عن موقفها النقدى، أى أهم مميز لها، وتعتمد مقولات هؤلاء المتخصصين/ الوهم كأنها مقولات صادفت هواها، وهى لا تُعمِل فى هذه المقولات آلة الفحص والسبر والنقد أى أنها لا تقرأها قراءة نقدية فاحصة وإنما تتلقاها تلقيا مطمئناً لا مجال فيه لذرة من الشك المنهجى أو الحذر المنهجى (باستثناء تعليق غاضب ولكنه عابر للدكتور يحيى الرخاوى على بعض مقولات تلفيقية ساذجة لبحث مصرى فى الحكايات الكويتية لا تكاد تجد إشارة نقدية لمقولات باحثى الثقافة الشعبية المصرية). [١]

- ١ -

وعندما نلتفت إلى حقيقة أن المتخصصين فى الثقافة الشعبية جزء من هذه النخبة انتفى عذر بقية النخبة فى الاضطرار التخصصى إلى قبول مقولات هؤلاء المتخصصين قبولاً مطلقاً وابتدائياً، وتتراجع حجة الضرورة التخصصية. وعلى سبيل المثال الكاشف فإنه لا يمكن أن يكون مقبولاً على أى مستوى علمى أو فكرى أن نرى أحد المتخصصين وهو يقنن للفن الشعبى - أحد أجناس الثقافة الشعبية - يقول بضمير مطمئن: «ويمكننا أن نلخص الاختلاف بين الفن الخاص والفن الشعبى بتشبيهه بالاختلاف بين الفعل الواعى المتعقل (المكتوب) والفعل المنعكس اللاإرادى (الشفاهى)» [٢] ومثل هذه العبارة الخطرة لا تحتاج إلى تحليل، حسبنا فقط أن نتأمل هذه المقابلة غير العلمية بين الفعل الواعى المتعقل والفعل غير الواعى وغير المتعقل والذى هو لا إرادى لمجرد شفاهيته فى مقابل الإرادى لأنه مكتوب !! ومن الواضح أن صاحب هذا الكلام (الإرادى المكتوب) لم يكلف نفسه جهد الرجوع إلى أى معجم فى علم النفس ليقف على المعانى

المحددة لهذه المصطلحات العلمية بالضرورة وهو أمر لا يليق التكاسل عنه حتى بأصاغر الباحثين والطلاب، أما اذا افترضنا أنه قام بهذا الإجراء العلمى الأولى فإن الأمر يكون أشد خطراً إذ معناه أن الرجل يستخدم هذه المصطلحات بوعى وعن قصد!!

أما المصدر الثانى فى تلقى النخبة لهذه الثقافة تلقيا مختزلاً مشوها مختلطا بالأحكام المعيارية فهو إنتاج من يستلهمون الثقافة الشعبية فى عروض فنية جماهيرية، وهؤلاء تحديداً - وبدرجة واضحة من الديماجوجية واستناداً إلى تواطؤ المتخصصين ودعمهم بالصمت أو تبادل المنافع - ينظرون إلى الثقافة الشعبية بوصفها ثقافة الآخر التى ينتدبون أنفسهم لتطويرها (هكذا !!) وصنفرتها وتهذيبها وتبهيرها (من جعلها مبهرة).إن المصدر الأساسى لاتصال القطاع الأعرض من النخبة بالسيرة الهلالية - مثلا - لن يكون عبر مبدعيها ورواتها الأصليين أو من خلال مدوناتها الموثقة وإنما سيكون المصدر هو المسلسل التليفزيونى، نعم هذه السيرة الشعبية وهى بناء فنى وثقافى فريد المعمار من حيث القيمة الاجتماعية والثقافية والفنية على السواء لن تتلقاها النخبة -وكذلك الجماهير- إلا من خلال عرض تليفزيونى برع مقدموه فى تشويه هذه السيرة وقيمها ودلالاتها وبكفاءة لن يحققها أعدى أعداء المجتمع العربى والثقافة الشعبية العربية، هذا بعد نص مسرحى مهوّش للمؤلف نفسه - يسرى الجندى - وإخراج للنص على هيئة عرض مسرحى شعبوى مختلط وانتقائى - لعبد الرحمن الشافعى - فهل وجدنا تعقيبا واحدا على هذا المسلسل من أحد المتخصصين الوهم أو أن لجنة ما متخصصة (لجنة الفنون الشعبية مثلا !!) ناقشت الأمر وهو واحد من مهامها، أو من مجلة ما متخصصة أو شبه متخصصة (الفنون الشعبية!!)؟ ولكنها كلها عناصر النخبة أو ضلف أو شرائح بدنها الأوكرديونى.

قبل أن نحاول قراءة السؤال المتواتر: لماذا لا يستجيب وعى الجماعة الشعبية للمشروع النخبوى التنويرى التنموى التقدمى بالضرورة؟ ينبغى أن نفرق أولاً بين الخطاب الشعبى والخطاب الجماهيرى[٣]. الخطاب الشعبى هو خلاصة الثقافة الشعبية تصوغها أو تنتجها الجماعة الشعبية فى صراعها مع واقعها طبيعةً وما وراءها وطبقةً وما فى جعبتها من آليات سيطرة وإحكام قبضة، أما الخطاب الجماهيرى فهو خليط أيديولوجى شديد الحراك وفى أحسن الأحوال هو مزيج يسعى صائغوه الرسميون إلى بلورته وتنقيته رسمياً وجعله مركباً (بالمعنى الكيميائى) هذا الخليط/المزيج تصوغه المؤسسة ضمن مشروعها العام وتحشد له الكثير والعتيد من الأدوات والوسائط وفى مقدمتها التعليم والإعلام والتثقيف وهى جميعا خطاب رسمى صرف. ورسمية هذا الخطاب لا ينتطح فيها عنزان، دون إغفال بطبيعة الحال لحواش ضئيلة على هذا المتن الرسمى الممهور بخاتم النسر، وهذه الحواشى قد تشاكس المتن أو تعلق عليه دون أن تمسك بخناقه أو تحد من فاعليته إذ حسبها أنها حاشية عليه تكاد تدنو من كونها حاشية له.

والمغفل (تماماً) والمسكوت عنه (بالضرورة) هو أن الخطاب الشعبى خطاب نقيض، وهو ما يرفض المتخصصون الرسميون مجرد اختباره، ويرون فى مقولتنا هذه موقفاً أيديولوجيا[٤]. وحسبنا نعرف أن أياً من مشروعات المنظمات الثورية نفسها (العلنية والسرية على السواء) لم يلتفت إلى الخطاب الشعبى ويسعى إلى قراءته قراءة تحليلية، إذ ديدن هذه المشروعات هو الاهتمام بالخطاب الجماهيرى، ولست متردداً هنا فى إعلان هذا التحدى المرجعى وهو أن يقدم لنا أى من الباحثين نصا لإشارة واحدة تضمنتها أدبيات هذه المنظمات تشى بالتفات إلى أهمية الثقافة الشعبية بالمعنى الاصطلاحى الدقيق وأهمية خطاب منتجيها الفكرى، اللهم إلا ما يتصل بالنظر إلى هذا الخطاب نظرة سلبية هى مطلقة غالبا وناحية باللائمة دائماً.

إن الخطاب الشعبى محاط دائماً باتهام قدرى بالتخلف واللاعقلانية، بالخرافية، بالتواكلية والتسليم والإذعان المطلق. وقدرية هذا الاتهام تنبع من إطلاقيته وإلباسه ثوبَّ الحتمية، فضلاً عن أنه وليد انقطاع معرفى تحليلى بهذا الخطاب والاكتفاء بالوقوف عند جزئيات منزوعة من سياق هذا المنظومة العضوية ثم تفسيرها تفسيراً أيديولوجيا يتسم بالآلية. يكفى فقط أن يقف صاحب الرؤية الثورية - فى أى جانب كان - أو صاحب المشروع الثورى عموما أمام نص (الميه ما تطلعش العالى) أو نص (العين ما تعلاش ع الحاجب). بل هو فى حقيقة أمره يستدعى مثل هذه النصوص تحديداً، يستدعيها إلى غرفة التحقيق الأيديولوجى ويوقفها منفردة ومعزولة عن كل عالمها المترابط وعالم سياقاتها الاجتماعية والثقافية والموضوعية، عارية عن كل مستنداتها الدالة ليحاكمها. من بين عشرات الآلاف من نصوص الأمثال المترابطة الدلالات والمتضايفة المعانى والسابحة فى مجرى واحد، نابعة من وظيفة واحدة، صابة فى مصب واحد، تُستدعى أفراد النصوص (ضبطا واحضاراً) والاستدعاء لا يتم لغاية التحقق ولكن تغلب روح المحاكمة وتسود إرادة الإدانة. ولعل المثال الأوضح على هذا المذهب يتجلى فيما يذهب إليه حسن حنفى عندما يقول حرفيا «وتظهر ثقافة الإذعان فى الأمثال العامية والتراث الدينى العنصرين الرئيسيين فى الثقافة الوطنية. ففى الأمثال العامية تجلت ثقافة الإذعان التى تؤيد القضاء والقدر... وغيرها من الأمثال التى تدعو إلى الاستسلام والإذعان والقبول والرضا والقناعة وترك الأخذ بالأسباب والصبر والطاعة... ونادراً ما توجد أمثال عامية تدعو إلى التمرد والغضب والثورة والرفض»(٥). ولعله من الطريف أن أغلب الأمثال التى أوردها للتدليل على فكرته ليس من الأمثال (رب هنا رب هناك - الرب واحد والعمر واحد - الرزق على الله) ولكن غير الطريف هو أن هذه النصوص تحديداً لا تقود إلى الإذعان وإنما تقال فى سياقات الرفض والمواجهة والاقتحام، لم يقل

واحد من الجماعة الشعبية عبارة (الرب واحد والعمر واحد) إلا وهو يعلن تمرده ويتأهب لرفض موقف نقيضه أو خصمه الأقوى، أو وهو يحث الآخر على ترك موقف التخاذل الجبان ليواجه الخصم الأقوى الذى يمارس سلطة ما وعلى نحو غير عادل.

وربما يبدو مدهشا أن تجد من المتخصصين فى الثقافة الشعبية من يقف الموقف نفسه، وبالنسبة لهؤلاء فإن ضعف الأدوات قد يبرر موقفهم ولكن الانتماء الطبقى النخبوى هو الذى يفسر. وحتى اللحظة الراهنة فإننا لم نجد بين كل الكتابات التى ترى مثل هذه الآراء تحليلاً له قيمته - بأية درجة - يقول لنا لماذا كان عدم صعود الماء إلى الأماكن العالية أو عدم علو العين على حاجبها دالاً هذه الدلالة القاطعة على خنوع الجماعة الشعبية واستسلامها. والأكثر إثارة فى الأمر هو أن بعض المعترف رسميا بأنهم متخصصون عندما تواجههم نصوص أخرى ويبدههم أنها تمضى فى طريق أخرى فإنهم يلجأون إلى مقولة التناقض بين هذه النصوص وتلك، أى أن هذه الجماعة الشعبية فى أحسن أحوالها تكون متناقضة حرمتها الطبيعية فضيلة الاتساق، الأمر الذى يبدو أرحم كثيراً من تهمة الخنوع والاستسلام وتخلف الرؤية. والحق أن الجماعة الشعبية بريئةٌ البراءةَ كلها من هذه الاتهامات كافة.

- ٣ -

قد يتبنى المشروع النخبوى الرسمى وما فى حكمه شعارات التنوير والعقلانية والتطور والحداثة. هذا أمر طيب ينبغى الاحتشاد المطلق لتحقيقه، ولكن واحدة من أكبر وأعقد وأخفى مشكلات الطرح النخبوى هى أنه طرح ينظر إلى التراث بوصفه التراث الرسمى، وهنا تحتم عليه توازنات الموقف - الرسمى أيضا- أن يطلق على التراث أسماء طيبة (الأصالة مثلاً) وهو تحسين اضطرارى

يناسب الأساليب والمواقف التفاوضية، مثلاً (نحن لسنا ضد التراث بما هو أصالة حفاظاً على هويتنا من ناحية، وتمسكا بقيمنا ومقدساتنا من ناحية ثانية أو حتى من الناحية نفسها، وأخذاً بمقتضيات العصر احتلالاً لمكاننا تحت الشمس من ناحية ثالثة، وربما ثانية فقط) هذه هى آلية الجدال التفاوضى الغالبة خاصة فى المحيط الوسطى فى الحركة الفكرية والثقافية وهى آلية تعكس نوعا من أنواع الخضوع للابتزاز قد تدفع إلى أساليب التقية والمهادنة لتمرير الممكن والمتاح، وفى هذا السياق فإن الثقافة الشعبية تصبح أو تمسى خارج الدائرة تماماً، وهى تراث عند البعض حتى من المتخصصين،وخلط المصطلحات واضطرابها أهم ما يميز الدراسات الشعبية فى مصر والعالم العربى باعتراف العاملين فى هذه المجال -أو عليه- أنفسهم. وهو اعتراف ضمنى غالبا وعلنى فى قليل جدا من الأحيان، ويتم تحت ضغط الخصم المنهجي ووفق آليات التفاوض نفسها أو ما يسمى تشحيم الحوار الاجتماعى (Social Lubrication)[٦] وعندما طرحنا تعريفا وتقسيما للثقافة الشعبية (كمقابل عربى أدق - وليس ترجمة حرفية - لمصطلح الفولكلور) يراها تضم تراثاً (تاريخياً) ومأثوراً (حياً) أشفقت الكثرة على مواقع أقدامها فى التخصص، ولزمت القلة تردد عدم الدراية أو صمت الخشية المهنية (عفواً .. بل واحترام الرؤساء فى العلم !!!!!) والتفريق بين تراث ومأثور ليس مجرد إجراء أكاديمى نظرى أو مدرسى وإنما هو تحديد منهجي يتصل بقوانين العلم ويعيد صياغتها .بهذا التفريق يتخذ النظر للثقافة الشعبية (تراثا ومأثوراً) وجهة أخرى، لأن المأثور (أى الثقافة الشعبية الحية الآنية وذات السيرورة) سيقف على هيئة اصطفاف راهن ومحدد فى مواجهة ثقافة أخرى رسمية تعكس بناء اجتماعيا نقيضا بالضرورة، بصرف النظر عن محاولات احتوائه لنقائضه، بل وبالنظر لهذه المحاولات .هنا يكون الأمر خطراً ومفزعاً ويتجاوز حدود الحوار العلمى والاختلاف فى الرؤى العلمية ويتحول إلى صدام أيديولوجى وتبرز

الأنياب الرسمية وإن طليت بالذهب أو انفرجت عن ابتسامة لها لون الذهب نفسه.

- ٤ -

سوف نفترض جدلاً - وجدلا فحسب - أن الوعى الشعبى لا يسمح بطبيعته بالعقلانية والتطور والتحديث والعصرنة وأنه عائق لمشروع النخبة نحو غد عقلانى حداثى معلوماتى مواكب للعصر منسجم معه . أليس هذا الاستخلاص من قِبَل النخبة أدعى إلى محاولة معرفة (لماذا كان ذلك كذلك)ألا يقتضى الأمر درسا عميقاً لهذا العائق المَرَضِى أم أنه قدر النخبة الذى تستسلم له دون أن تجد له تفسيراً علمياً؟!

إن الجماعة الشعبية تتلقى - عبر الوسائط الرسمية طبعا - هذا المشروع النخبوى الداعى إلى العقلانية والتنوير والتطوير والتعصير، وهى ترى خطاب هذا المشروع مفارقاً لها ولا يوليها قدراً من الأهمية ولا يضعها فى حسابه إلا بوصفها كتلة عامة وصفوفاً ينبغى أن تحشد حشداً أو تساق سوق القطيع، وعليها أن تلقى برؤيتها الكلية وراء ظهرها وتستجيب بلا تردد (المشاهَد أن النخبة المحتجة على استسلام الجماعة وعاطفيتها تريد من هذه الجماعة أن تستسلم للمشروع النخبوى وأن تستجيب له استجابة عاطفية وربما تذعن له إذعاناً قدريا، أى أن النخبة تريد توظيف هذه الطبيعة نفسها التى تراها فى الجماعة وتحاكمها من أجلها وتتبرم منها !!). إن المشروع النخبوى لا يجادل هذه الجماعة بل هو يتجاوز خطابها المعرفى والثقافى ويتجاهل شأن رؤيتها للعالم (موقفها الأنطولوجى)، هو لا يسعى إلى اكتشافه اكتشافاً حقيقياً بالتحليل العلمى. النخبة ترى الجماعة الشعبية مستسلمة مذعنة وتحتج على ذلك، وعندما تقاوم الجماعة رؤية النخبة لها فإن هذه النخبة تفاجأ بهذه المقاومة وتحتج مرة أخرى . وعندما تفاجأ النخبة بتجاهل الجماعة الشعبية وثقافتها للشعارات

الطليعية النخبوية فإنه يغيب عن النخبة أن عدم وقوفها على طبيعة بناء الخطاب الشعبى أو مجرد معرفة ملامحه العامة هو الذى يوقعها فى هذه المفاجأة غير السارة بالطبع (مرة أخرى الجماعة الشعبية ليست طرفاً!).

إننى على سبيل الجدل سأفترض زاعماً أن الجماعة الشعبية تعلق على المشروع العام للنخبة التى تدعوها إلى تبنيه - ولو على حساب مشروعها- وتلومها على مقاومتها له وتعويقها لإنجازه. وأن تعليق هذه الجماعة سيكون من خلال (نخبة) من أمثالها (العامية) وآمل ألا يكون التعليق موجعاً:

(ابن الحاكم يتيم - اتبع البوم يوديك الخراب - ابن الحرام يطلع يا قواس يا مكاس - ابنه على كتفه ويدوَّر عليه - اتعلمو الزيانه فى روس اليتامى - أبو يالين كداب وابو تلاته منافق - احترت يا بَخْرَه أبوسك منين - إجا للعميان ولد قلعو عينيه من التحسيس - احضر إردبك يزيد قدح - إحنا بنزرع لولادنا يحصدم - احيينى النهارده وموتنى بكره - أخد الشور من راس التور - إدو العيش لخبازينه ولو ياكلو نصه - إدينى دقيق وخد عيش - إداين وازرع ولا تداين وتبلع - إذا اصطلح القط والفأر يبقى يا خراب دكان العطار - إردب ماهو لك ما تحضر كيله تتعفر دقنك وما ينوبك إلا شيله - اذكر الديب وهيئ له القضيب - اربط صباعك مليح لا يدمى ولا يقيح - اسمع من هنا وسيب من هنا).

ترى هل ترى الجماعة الشعبية فى مشروع النخبة وشعاراتها إردباً ليس لها ولا يستحق أن تحضر كيله.. وهل ترى فى الخطاب النخبوى ما يستوجب منها أن تسمع من هنا وتسيِّب من هنا.. وهل هى تحذر من تصالح قط «السلطة» وفأر «النخبة» وهل هى حائرة من أين تُقَبِّل النخبةَ أو حتى تَقْبَلها أو تأخذ بمشورتها بعد كل تجاربها معها؟!

إنها مجرد تأويلات للنصوص الشعبية إلى جوار تأويلات عديدة لنصوص

شعبية، ونحن لم نورد إلا مجموعة قليلة من الأمثال، ومن حرف (الهمزة)ولم نقدم إلا تأويلا واحداً فهل هناك ما يمنع هذا التأويل؟

يبقى فقط الحوار العلمى الذى يناقش برويّة ويحتكم إلى المنطق وهو دائماً على الرحب والسعة، سعياً إلى مشروع فى التنوير والتقدم يضع الجماعة الشعبية فى حسابه ابتداءً دون أحكام تعميمية ومعيارية تجريدية مسبقة، ودون وصاية تتجاوز حدود الواقع وتجافى منهج العلم.

حواش:

(١) انظر يحيى الرخاوى (د): مثل وموال- دراسة فى النفس الإنسانية ، كتاب الهلال، عدد ٤٩٩ ، يوليو ١٩٩٢ ، فى الرد على مقولات صفوت كمال محمد الخطابية وغير العلمية ص ٢٦٨ - ٢٧٢.

(٢) أحمد على مرسى (د): الأغنية الشعبية - مدخل إلى دراستها ، دار المعارف ١٩٨٣، ص ١٨ أو مقدمة فى الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص ٢٤. وهما كتاب واحد - بعد استبعاد النصوص- ولا يميز مرسى بين مفهومى (المدخل) و (المقدمة) إذ كله عند العرب (صابون)!!

(٣) انظر فى التفريق بين الثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية بحثنا (الثقافة الجماهيرية والثقافة الشعبية رؤية تأصيلية) مؤتمر المأثور الشعبى والثقافة الجماهيرية، نوفمبر ١٩٨٨، ص ٣ (منشور ضمن كتابنا: الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة، مركز الحضارة العربية ص ص ٣١٢ - ٣١٣).

(٤) انظر فى ذلك - على سبيل المثال - رد فاروق خورشيد، من منظور رسمى مَلَكى، على تعريفنا الطبقى للجماعة الشعبية فى مقاله (عام الاهتمام بالفولكلور) مجلة العربى، الكويت، عدد ٣٠٩ اغسطس ١٩٨٤، ص ص ١٠٤ - ١٠٥.

(٥) حسن حنفى (د): إذعان أم تمرد، مجلة سطور، القاهرة ، عدد ٢٧ ، فبراير ١٩٩٩ ، ص ١٥.

(٦) انظر : حسن وجيه «د» مقدمة فى علم التفاوض السياسى والاجتماعى، عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر ١٩٩٠.

وَحْدَة الثقافة الشعبية العربية
حقيقة شاخصة
ومشروعات مجهَضة

* مجلة تراث - الإمارات - العدد ١٢/ نوفمبر ١٩٩٩

«وقال لى :

العلم حرف لا يعربه إلا العمل، والعمل حرف لا يعربه إلا الإخلاص».

النِفَّرى

أثارت مجلة (تراث) فى عددها الرابع قضية شغلت ومازالت تشغل المهتمين بقضايا التراث والمأثور الشعبى العربى وهى فى رأينا قضايا تقع فى قلب المشروع الحضارى العربى. وإذا كان الأستاذ خلف عبد الرحمن الرميثى قد أنهى مقالته (ص ١٣) بتوجيه الدعوة (إلى المختصين والدارسين والباحثين لإعادة النظر فى التراث الشعبى المشترك، وتحقيق المزيد منه وإعادة نشره وتعريف الأجيال به وبما يحفل به من معان نبيلة وقيم عالية) فإن أهمية هذه القضية وستراتيجيتها تقتضيان تناولها بالتحليل من مختلف الزوايا والأوجه فضلا عن مقاربة الجهود القومية فى هذا المجال، أو على الأقل الوقوف عند بعض المحاولات - المرتكزات فى حقل توحيد الجهود فى النظر إلى وَحْدَة الثقافة الشعبية (التراث - المأثور)، والتوسع فى مناقشة هذه القضية البالغة الأهمية، أمر جدير بأن تتخذ منه مجلة (تراث) محوراً من محاور اهتمامها. وقبل أن نعرض لأهم مشروعين فى هذا المجال تبنتهما المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بجامعة الدول العربية منذ أكثر من ربع قرن، نود أن نعرض لرأينا العلمى فى مسألة وحدة الثقافة الشعبية العربية:

أولاً: إن الأمر فيما يخص الثقافة الشعبية العربية ليس أمر مشتركات، وإنما هو أمر وَحْدَة هذه الثقافة بحكم وَحْدَة الجماعة الشعبية العربية التى تنتج هذه الثقافة، وإن تعددت الأنظمة، وقد كونت وحدة هذه الجماعة وكرست لها عوامل عديدة، ولكن العامل الفاصل يتمثل فى وظيفة هذه الثقافة، وهى وظيفة تنحصر جوهرياً فى مقاومة الجماعة الشعبية لحتميات متضافرة (كالحتم الطبيعى والحتم وراء الطبيعى والحتم الاجتماعى). ويتخذ صاحب هذا المقال من قضية وحدة الثقافة الشعبية العربية موقفاً فكرياً وعلمياً واضحاً ومحدداً، عبر عنه فى أكثر من دراسة وأكثر من خطاب علمى ويمثل هذا الموقف مرتكزاً رئيساً من رؤيته العلمية على الإجمال.

ثانياً: إلا ما يرد على ألسنة بعض الباحثين وجرى به أقلام بعضهم فى شأن الدرس المقارن فى مجال الثقافة الشعبية، إنما هو فى رأينا من المخاطر الناتجة للأسف الشديد -وفى أحسن الظنون- عن تساهل وتبسط هؤلاء الباحثين واستخدامهم لآلة المجاز فى شأن علمى صرف لا يجوز فيه إعمال هذه الآلة الإنشائية، ولعل أبسط الأمور وأكثرها وضوحا هو أن الدرس المقارن إنما يقوم بين ثقافتين متمايزتين تمايزاً جوهرياً، فهل يضم الوطن العربى من المحيط إلى الخليج ثقافتين شعبيتين متمايزتين؟! هل يبدو السؤال مدهشا مباغتاً؟ ومن ثم ألا يصبح من غير اللائق علميا وغير المقبول أن يقوم درس مقارن بالمعنى العلمى الصحيح للدرس المقارن بين الحكاية الشعبية فى الجزائر واليمن مثلاً، أو (الأغنية الشعبية) فى السودان ولبنان، أو المثل فى مصر وسوريا.. إلخ؟!

تلك هى فى عجالة سريعة خلاصة موقفنا الثابت من هذه القضية، وقد توفرنا على عرضه مبسوطاً محدد العلامات فى مناسبات علمية عديدة، وشغل من حيز الندوات والمؤتمرات والسيمنارات الأكاديمية ما شاء له أن يشغل من تمسك بعض المخطئين بخطئهم، إلا أنه لم يكتب أى من القائلين بهذا الدرس المقارن مقالا واحداً ينفى فيه علميا أخطار هذا الدرس المقارن على هذه الثقافة الواحدة، التى لا يملكون مقدرة الادعاء بأنها ثقافات متعددة، ليس فقط لأن حقائق هذه الثقافة لا تسمح لهم بالتدليل على الأكذوبة الغليظة ولو بالوقوف المعتاد أمام سطوح جزئيات حفنة من الظواهر والنتوءات، وعند سطوحها فحسب، وهى جزئيات لا يمكن للدلالات السلبية المستخلصة منها اعتسافا أن تَثْبُت أمام فحص علمى جاد يتجاوز إلى ما بعد السطح بقليل ويتحرى من الدقة أقلها، إذ سرعان ما تستجيب هذه الجزئيات لحيوية السياق العام لهذه الثقافة فتنشط خصائصُ العضوية لتكشف عن التوافق والتلاحم، وتؤكدهما وتدحض التنافر وتنقِّيه وتَقْطُب كل ثقب إلى التباين الذى انخدع فيه أو اختلقه أصحاب الجذور الفكرية الإقليمية

شوفينية، وإن أخفوا هذه الجذور تحت ضغوط المصالح المهنية المباشرة والتى كثيراً ما تفرض عليهم خطابا قوميا لا يؤمنون به. ولعله من العجيب أن مثل هذه النماذج من الباحثين - على تفاوت فى قدراتهم البحثية المنهجية- تنتشر انتشاراً واسعاً، ومع ذلك تغيب حقيقة أمرها عن كثيرين ربما بحكم أسلوب «التَقِّية» التى يتخفون وراءه! ولعله من المؤسف حقاً أن يولِّى ذلك الزمن الذى كانت فيه الكلمة رصينة قوية فاعلة لأصوات نماذج فريدة من العلماء كعبد العزيز الأهوانى وعبد الحميد يونس ورشدى صالح تغمدهم الله برحمته، وقد كانت العروبية من أبرز سمات وملامح كل منهم. ومن هنا يجئ مغزى ما نعرضه هنا بشأن المشروعين المقدمين لجامعة الدول العربية ضمن أعمال (حلقة العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى) والتى عقدت بالقاهرة من ١٣ إلى ٢٠ أكتوبر/ تشرين أول ١٩٧١، وهى الحلقة التى نظمتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والتى تشير فى مقدمة الكتاب الذى أصدرته عام ١٩٧٣ متضمنا وثائق الحلقة إلى أنه (كان من بين البرامج الثقافية للمنظمة لعام ١٩٧١ التى أقرها المؤتمر العام فى دورته الأولى يوليو / تموز - أغسطس / آب ١٩٧٠ تكليف المنظمة بعقد حلقة عن العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى أقطار الوطن العربى، وذلك نظراً لأن الأمة العربية تجاوزت فى مختلف المظاهر البارزة للثقافة العربية إلى أعماق الوجدان الشعبى، بحيث اشتركت الوحدات الاجتماعية المختلفة للوطن العربى فى كثير من نتاجها الثقافى المباشر وتشابهت فى مأثوراتها الشعبية مما يتيح للفكر العربى أن يكتشف الوحدة فى أعماق جذور التعبير التلقائى للمأثورات الشعبية)[1].

ولسنا هنا بسبيل مناقشة طبيعة الخطاب النظرى لهذه الحلقة، فقد تراوح هذا الخطاب بين مفهومى (العناصر المشتركة) و(الوَحْدة) إذ أن ما يعنينا بالدرجة الأولى هو ما آلت إليه مبادرة إنشاء مجلس قومى للمأثورات الشعبية العربية،

والذى أعد مشروعة الرائد الجليل أحمد رشدى صالح، ومبادرة إنشاء مركز عربى للمأثورات الشعبية والذى أعد مشروعه الرائد الجليل عبد الحميد يونس.

إن أهمية هذين المشروعين على المستوى العلمى والثقافى والقومى والحضارى عموما من ناحية، ومرور أكثر من ربع قرن على تقديمهما ومناقشتهما وإقرارهما دون أن تتخذ الخطوات التنفيذية لأى منهما من ناحية أخرى، لمِمَّا يقتضى تقديم نص كل منهما، فما أحوجنا الآن - والآن تحديداً - إلى مطالعتهما وتدبر أمرهما تدبراً قوميا جاداً، إذ يمثل كل نص منهما وثيقة تاريخية طليعية ورائدة فى مجال الوعى القومى الرصين بأهمية الثقافة الشعبية ودورها فى بناء أمة واحدة.

المشروع الأول(٢)

تضمنت المادة الأولى فى المشروع الأول : (المجلس القومى للمأثورات الشعبية العربية) إنشاء هيئة ثقافية على النطاق القومى تكون تحت إشراف المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بجامعة الدول العربية، وحددت المادة الثانية أغراض المجلس فى عمله بالتعاون مع المنظمة على تنمية الاهتمام بهذه المأثورات، وذلك عن طريق:

- تشجيع الجهود التى تضطلع بها الهيئات أو الأفراد، فى جمع هذه المأثورات أو تسجيلها أو تصنيفها أو دراستها أو الإفادة منها فى ميادين البحث العلمى، أو الإبداع الفنى، أو فيما يتصل بأغراض التعليم.

- التعريف بهذه المأثورات وقوميتها، على النطاقين العربى والعالمى.

- العمل على إنشاء الهيئات العلمية للمأثورات الشعبية على المستوى القومى مثل معهد الدراسات الفولكلورية العربية، والأرشيف القومى للمأثورات الشعبية العربية، وكذلك تشجيع إنشاء الهيئات الثقافية المعنية بهذه المأثورات مثل جمعيات الفولكلور ومتاحفه.

- إصدار المطبوعات المحققة للأغراض المبينة فى هذه اللائحة وإصدار (مجلة

المأثورات الشعبية العربية) التى تعنى بالتراث الشعبى العربى القومى.

- العمل على عقد لقاءات إقليمية أو عالمية حول المأثورات الشعبية.

- دعم التعاون والتنسيق بين الهيئات العربية العاملة فى مجال هذه المأثورات.

- للمجلس أن ينشئ الجوائز والمنح المالية ويخصصها لتحقيق غرض أو أكثر من الأغراض المبينة فى هذه اللائحة.

- التعاون مع الهيئات الدولية العاملة فى ميادين التراث الشعبى.

- تمثيل التراث الشعبى العربى فى الهيئات الدولية الثقافية مثل اللجنة الدولية للفنون والمأثورات الشعبية (C.I.A.P) التابعة لليونسكو . ويكون للمجلس كذلك أن يوفد مندوبين عنه إلى المؤتمرات والندوات واللقاءات الثقافية التى تنظمها تلك الهيئات الدولية.وحددت المادة الثالثة عضوية المجلس وشروطها ورسومها ومميزاتها. وتضمنت المادة الرابعة تكوين المجلس بجمعيته العمومية ومجلس إدارته، أما مالية المجلس فقد تضمنتها المادة الخامسة. وتضمنت المادة السادسة بعض الأحكام العامة.

المشروع الثانى[٣]

أما المشروع الثانى فكان إنشاء مركز عربى للمأثورات الشعبية، وتضمنت ديباجة المشروع أن (التجربة الواعية كشفت فى ميادين التربية والثقافة عن أهمية المأثورات الشعبية فى حياة الأفراد والجماعات، ولم تتخلف الشعوب العربية عن الاهتمام بتراثها القومى، والعمل الجاد على رعايته، وتمييز الأصيل فيه من الدخيل والمنحول، وعلى تصنيفه وتقويمه وعرضه للدارسين والأدباء والمتفننين.

ولم يعد المأثور الشعبى طرفة تثير الدهشة أو الإعجاب عند السائحين والأجانب، ولم يعد من شارات الماضى وآثارة ورواسبه، ولكنه أصبح بعد

٢المحاولات الكثيرة الجادة للتعرف عليه من العناصر الصالحة للحياة المتواصلة والتطور المستمر، ومهما اختلفت مناهج المعنيين بالتراث الشعبى، تبعا لاختلاف التخصص فى الدراسات الإنسانية، فإن إنشاء المراكز الخاصة بالبحث والدراسة، والمتاحف المعنية بالحفظ والصيانة والعرض، والمعاهد المهتمة بالمواجهة الواقعية لهذا التراث الشعبى، تؤكد الاعتراف بقيمته ومكانته. وتفرض طبيعة هذا التراث الشعبى ومرونته وتغلغه فى حياة الأفراد والجماعات، المبادرة إلى إنشاء مركز للفولكلور أو المأثورات الشعبية على الصعيد القومى، ليكون وسيلة إيجابية لتنظيم الجهود المبذولة فى رعاية التراث الفنى المنوع والعريق فى الوطن العربى.
ونحن نلح على وجوب المبادرة إلى إنشاء هذا المركز لأسباب إيجابية وسلبية : إيجابية تحافظ على حلقات فنية وثقافية توشك أن تبدد ، مع ما لها من قيمة، وما تتسم به من أصالة.. إيجابية لتبادل الخبرات والمعارف بين العاملين فى هذا المجال.. إيجابية لتعريف الشعوب العربية فى أجيالها المعاصرة بما لا يزال موجوداً من أعمال أدبية وفنية وثقافية، فيها من التشابه فوق ما فيها من الاختلاف .. وسلبية لأنها تفرق، عن علم ووعى، بين الكشف والتنقيب من ناحية، وبين الانتخاب والعرض على الجماهير العربية وغير العربية من ناحية أخرى .. سلبية بما تؤصله من مناهج علمية صحيحة، تبرئ العمل فى هذا المجال من الجمود أو الانحراف.

والواقع أن ظهور منظمة التربية والعلوم والثقافة فى الجامعة العربية ليشجع المتخصصين على الاستجابة لحاجة الحياة الفكرية والفنية بإنشاء مركز لرعاية الفولكلور العربى أو المأثورات الشعبية العربية).

أهداف المركز

ولخص المشروع الغاية الرئيسية من إنشاء هذا المركز قائلا إنه (الجهاز الذى تتركز فيه العناية بالفولكلور العربى أو المأثورات الشعبية العربية على الصعيد القومى ويقوم هذا الجهاز بثلاث وظائف تجعل نشاطه متكاملاً من الناحيتين العلمية والعملية على السواء:

الأولى : متابعة الجهود المبذولة فى الدول العربية فى مجال المأثورات الشعبية وتأصيل مناهج العمل فى هذا المجال، مسايرة للتقدم المستمر فى الدراسة الفولكلورية والأنثروبولوجية الثقافية.

الثانية : تدريب أجيال من العاملين فى جمع المأثورات الشعبية وتصنيفها وأرشفتها ، بحيث تفيد المعاهد والمتاحف والمراكز الوطنية والمحلية بثمرات الخبرة والتوجيه فى المركز القومى المقترح.

الثالثة : تنظيم وسائل التعريف بالمأثورات الشعبية للمواطنين فى العالم العربى الكبير، بنشر الأبحاث والصور وتبادل الأفلام وإقامة المعارض وانتخاب النماذج إلى جانب عرض المشاهد الفنية الحية والروائع الأدبية الشعبية فى مناسبات قومية أو إنسانية.

وهذه الوظائف الثلاث تجعل هذا الجهاز توجيهيا أونموذجيا (Demonstration Centre) ولابد من التفريق بين المنظمات التعليمية التقليدية من ناحية وبين أمثال هذه المراكز التجريبية أو النموذجية من ناحية أخرى، لأنه يعتمد فى المقام الأول على تأصيل المناهج، والاهتمام بإعطاء نماذج الدراسة والجمع والتصنيف والعرض، إلى جانب وضع برامج للتدريب تفيد من الدراسة والبحث والتنقيب والتصنيف جميعاً.

ولسنا فى حاجة إلى إضافة هدف آخر يحققه هذا الجهاز وهو تعريف غير العرب بالتراث الشعبى العربى وإبراز ما له من مقومات، وما يحمل من أبعاد حضارية وثقافية. ولست أبالغ إذا قلت إن هذا التعريف أدخل فى الواقعية وأعمق فى التأثير من جهود كثيرة أصبحت معادة أو شكلية، كما أن وجوه التشابه

ستتجاوز بعد الدرس المتعمق للعناصر الثقافية، والوظائف الاجتماعية والحيوية والفنية، والبيئة الجغرافية والإطار القومى إلى الإنسانية أو العالمية فوق ما كان - وما يزال قائماً إلى الآن - من تبادل التأثير بين الأمة العربية من جهة وشعوب العالم من جهة أخرى).

تضمن المشروع بعد ذلك توصيفا لأقسام المركز التى تضم قسم الدراسة والبحث، ويهتم بالأدب الشعبى والمأثورات الشعبية الشفاهية، والموسيقى والأغانى والأناشيد، والفنون والحرف التقليدية.

أما القسم الثانى فيتضمن الجمع والتصنيف والأرشيف، والثالث قسم للأجهزة والآلات المستخدمة فى التسجيل السمعى والبصرى، والرابع المكتبة. كما تضمن المشروع فقرة عن علاقة المركز المقترح باليونسكو. وذكر أن اهتمام جامعة الدول العرية بإنشاء هذا المركز فى إطار منظمة التربية والعلوم والثقافة العربية سيجعل من اليسير تنظيم العلاقات الإيجابية بينه وبين المراكز المماثلة، أولاً فى العالم العربى، وثانياً فى الدول الشرقية والغربية التى عرفت بتجاربها الممتازة فى مجال المأثورات الشعبية، وثالثاً تنظيم علاقة المركز بالمجالس العالمية والدولية المتخصصة فى الآداب والفنون والحرف الشعبية. وسيكون من المهم معاونة المركز على استقدام الخبراء فى الفروع التى تدل الدراسة على حاجتها إلى مدد من الخبرة، كما تعين على عقد المؤتمرات وحلقات البحث وإقامة المهرجانات أو الدعوة إليها والمساهمة فيها بين الدول العربية، مع الإفادة المنظمة من المؤتمرات العالمية والدولية التى تعقد بانتظام فى الشرق والغرب. ويتكامل نشاط المركز المقترح مع سائر الهيئات والمعاهد المعنية بالتنمية الثقافية والاجتماعية، ويكون ذلك بوضع برامج متكاملة، حتى تتبادل فيما بينها نتائج العمل الميدانى والدراسة المنهجية والوثائق التى لها قيمتها فى الدراسات الإنسانية مجتمعة.

ثمار المركز

وفى تفاؤل مدهش أنهى عبدالحميد يونس مشروعه طامحا إلى أنه (لن يمضى طويل وقت حتى يثمر هذا المركز المقترح :

(أ) الدورية الخاصة به التى تسجل أو تلخص نشاطه الميدانى وتورد وتتابع كشوفه ومقتنياته وتعرض الدراسات والأبحاث التى يقوم بها الخبراء والمتخصصون فى المأثورات الشعبية العربية . وتبادل هذه الدورية مع ما تصدره المراكز الأخرى فى العالم سيمنح الدارسين العرب وأجيال المدربين مجالات أفسح للدراسة والموازنة، ومعرفة أدق لطبيعة المأثور الشعبى من ناحية ولقيمة التراث العربى من ناحية أخرى.

(ب) إصدار كتب ونشرات ومجموعات صور ومدونات موسيقى ورقص، وتبادلهاأيضا مع الهيئات المتخصصة فى الوطن العربى والعالم، ولهذه المطبوعات -فوق قيمتها العلمية والفنية- تأثير أقوى فى التعريف الحضارى بالشعب العربى، ذلك لأنها تعتمد على الوثيقة والنموذج، والدراسة الإيجابية، وهو الاتجاه الذى تأخذ به دول أخرى عرفت مكانة المأثور الشعبى واستغلته لا فى البيئات العلمية والفنية فحسب، ولكن فى مجالات السياحة والاقتصاد أيضا.

وإذا استجاب هذا الجيل لحاجة الحياة إلى رعاية الفنون الشعبية العربية، وإنشاء المركز التجريبى الخاص بهذه المأثورات، فإنه يكون بذلك قد أضاف إلى علوم الآثار، وما أدت إليه فى الكشف عن الأصول الحضارية لأمة العرب دعامة عظيمة، تمنح الملامح الحية والوثائق الأصلية للدراسات الإنسانية والقومية).

حقا لقد كان عبد الحميد يونس يأمل فى أن يستجيب ذلك الجيل لحاجة الحياة إلى إنشاء هذا المركز، ولكن ظروفا عديدة حالت دون أن تمضى مشروعاتنا الحضارية على طريق التحقق أو حتى المحاولة[٤]. فهل نأمل نحن فى استجابة

الجيل الحالى لحاجة حياتنا العربية المستهدَفة بشدة إلى قراءة مسئولة لهذين المشروعين وتطويرهما والعمل على تنفيذهما حتى تسهم ثقافتنا الشعبية العربية (الواحدة) فى صد السالب من رياح العولمة أو على الأقل مجادلتها مجادلة كيان حيوى إيجابى وفاعل ؟!!.

حواش:

(١) حلقة العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٧٣ ، ص١.

(٢) المصدر السابق : ص ص ٢٦٧-٢٧٢.

(٣) المصدر نفسه : ص ص ٢٧٣-٢٧٩.

(٤) من المثير حقا أن حلقة البحث قد أبرزت هذين المشروعين ضمن توصياتها الختامية داعية فى التوصيتين ٩، ١٠ إلى المبادرة بإنشاء المجلس والمركز، أنظر ص ٥٢٤، ٥٢٥ من المصدر السابق.

مائة نص من شعر العلَم

---

* المصادر الميدانية لهذه النصوص تتمثل فى كل من السادة:

عبد الهادى نويجى - حميد سعد صالح - فرج موسى (العميد - مركز الحمام - مطروح)،إبراهيم نصر داغش محمد فرج رحيِّم - عز الدين عطية حسن (برج العرب) ، عاشور دغيم عطية (الرويسات - مركز الحمام) وقد تم جمعها ميدانيا فى : ٢٧ مايو، ٢٠ يونيو ١٩٨٢، ٢٩/ ٣٠ أكتوبر، ١٨ نوفمبر ١٩٨٤.

«وِقال لى :

إذا جزت الحرف وقفت فى الرؤية »

النِفَّرى

يمثل (العَلَم) نمطا واسع الانتشار من أنماط الشعر البدوى فى الساحل الشمالى الغربى لمصر، فضلا عن ليبيا، وقد توقف الباحث - خلال دراسته لشعر أولاد على بإقليم مطروح - طويلا أمام هذا النمط الإبداعى الشديد التميز، وقد أتيح له أن يجمع كما وفيرا من نصوص هذا الشعر وإن اقتصر فى تقديمه للنصوص على ما يتصل بموضوعه البحثى وقتها (الحيوان فى الشعر البدوى) فلم يضمِّن دراسته بطبيعة الحال سوى النصوص التى احتوت على مفردات حيوانية. ولقد لاحظ خلال جمعه للمادة وفحصها وتأملها أن النصوص ذات المفردات الحيوانية هى الأقل بين مجموعة نصوص العلم التى توفر على جمعها، وقد مثلت النسبة ضآلة واضحة إذ من بين أكثر من مائتى نص لم يتجاوز ما يتصل بالحيوان أحد عشر نصاً.وإذا كان هذا النمط الشعرى ينفرد بين بقية الأنماط الشعرية السائدة بين قبائل أولاد على بقلة اعتماده على الحيوان موضوعا أو مادة للتشكيل الفنى فإن هذا النمط قد اتخذ قسماه النوعيان اسمين ينتميان إلى المصطلح الحيوانى، حيث يطلق هذا المجتمع الرعوى اسم(غناوه رَغُوث) على ذلك النوع من الذى يتميز بالتركيب بالدرجة التى قد تؤدى إلى الغموض ويمثل له الرواة بنص(كَمَاه ذِيَبلَه رَدَّاه، جِحِدَهْ صَافْ، شاكِيبَهْ وحل)[1] ويقصدون بالرغوث الشاة أو المعزى التى وراءها(مرفق)أى التى خلفها نتاج من نسلها، بينما يطلقون على الشاة أو المعزى التى لا ولد لها صفة (جِلدَه)ومنها اتخذ النوع الثانى من أنواع العلم - وهو النوع الأبسط تركيبا - هذا الاسم.

ويكاد شعر العلم ينفرد بخصيصة أنه لا يؤدى إلا غناء ومن ثم أطلقوا عليه دون سواه اسم أغنية فقالوا (غناوة العلم) وإن كانوا قد قالوا أيضاً :(يغنى بالعلم) أى يغنى بشعر العلم، ولا يعنى هذا التفرد أنه لا يجوز أن تؤدى الأنماط الشعرية الأخرى غناءً، ولكن ما نقصد إليه هو أن الأغنية عندهم ينصرف مدلولها الاصطلاحى أكثر ما ينصرف إلى (العلم). ومع سيادة الحظر الاجتماعى العرفى

للغِناء عموما بين الديار وعلى مقربة من المرأة فإن الحظر بالنسبة لأداء العلم إنما هو حظر مطلق. وعلى الرغم من هذا الحظر فإن نصوص العلم واسعةُ الانتشار بحيث تبدو أقرب إلى ما يمكن تسميته نصوص التداول اليومي، وهي نصوص يشترك في حفظها الرجال والنساء والأطفال[٢] وتشارك المرأة بإبداع بعض النصوص.

وتتعدد التخريجات في شأن أسباب إطلاق اسم العلم على هذا النمط، فثمة من يردها إلى بعض القصص حيث ترى بعض الروايات أن فارسا وشاعرا اسمه علم قد تعثر جواده في جدائل فتاة بالغة الجمال تطل من شرفة قصرها وشغف حبا بالفتاة التي لم تعره اهتماما فحاول الوصول إليها وصعد إلى قصرها إلا أنه وجد بابه موصدا وعليه قفل كبير ومكتوبا عليه (مفتاحه مع لَوْلاف.. العين قِفْلها صَاكْ يا علم) وهو نص لأغنية علم ومعناه أن قلب هذه الفتاة موصد ولا يحصل على مفتاحه إلا من أحبه قلبها حبا خالصا[٣]، وإن اتفق «من وقفوا عند هذا النمط الشعري محاولين تفسير اسمه على أن هذا الاسم يعني لغويا (العظيم المشهور والمعروف وكل المرادفات التي يمكن أن تندرج تحت هذه القائمة) وأنه مشتق من الشئ المشهور والمرتفع كالجبلْ ... والعلم يراد به الشئ المرتفع والمرأة العالية القدر البعيدة الشأو... والعلم معناه الرجل المشهور الكريم البطل الشهم، ومعناه أيضا المرأة الشريفة الجميلة صاحبة العقل والأدب، ويستند هذا التأويل الأخير إلى انصراف أغنية العلم إلى معالجة موضوعات شتى»[٤]. أما الرواة الميدانيون فإنهم يتفقون «على أن العلم هو الشئ المرتفع البين ويضيف بعضهم إلى معانيه الراية وهي أيضا الشئ المرتفع»[٥].

وقد استقر الباحث في تحديده أو تعريفه لشعر العلم على أنه «نمط من شعر البدو يمثل كل نص من نصوصه سطرا شعريا واحدا يعالج موضوعا من الموضوعات المختلفة هي في أغلبها تتصل بعاطفة الحب»[٦] فالحب بتجلياته المتعددة وحالاته المختلفة استوعب خمسة وعشرين بابا من أبواب العلم والتي بلغت ستة وعشرين بابا[٧].

ولعل الباحثين فى مجال الأدب الشعبى يتفقون على الأهمية البالغة لنشر النصوص الأدبية الشعبية، بحيث تتاح للقراء عموما وللدارسين على وجه الخصوص، ومن هنا يجئ حرص الباحث على استخلاص بعض هذه النصوص وتقديمها على هيئة مدونة وضبط مفرداتها وشرحها شرحا أوليا، سعيا إلى محاولة الخروج بما يتيسر تقديمه من نصوص من دائرة تداولها المحلى الضيق إلى دائرة أوسع فى التلقى والدرس .

ويظل أمر نشر النصوص الشعبية - نشرا مضبوطا - بحاجة إلى تضافر الجهود تضافراً تواكبه حركة نشر واسعة (حقيقية وعلمية) .

حواش :

(١) انظر النص رقم ٥٢ وحاشيته، وانظر صلاح الراوى (د): «الشعر البدوى فى مصر»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، فبراير/مارس ٢٠٠٠ ، جـ ٢ ، ص ٦٠٣

(٢) المرجع السابق : ص ٤٩٥.

(٣) راجع : عبد السلام قادربوه، أغنيات من بلادى - دراسة فى الأغنية الشعبية، منشورات الكتاب والتوزيع ، طرابلس الغرب، الطبعة الثانية ، ص ١٢٤.

(٤) الشعر البدوى فى مصر : مرجع سابق ، ص ٤٩٧.

(٥) المرجع السابق : ص ٤٩٦.

(٦) المرجع السابق : ص ٤٩٨.

(٧) المرجع السابق : ص ص ٤٩٧ - ٤٩٨.

النصوص

١ - مْغير خَرَّبو ع العقل خَلُّوه لا غَنى لا بْرَاحُته.

٢ - ما يْزُول عنى يُوم غَلا عَزيز ياريتُه مَرَضْ

٣ - قَضَّى العمر عايش وحيد لازَهَا يَوْم فَاكَرُه

٤ - غنْدَاق الغَلا خَذْتيه وإنْ جاك ياس يا عين اصبرى

٥ - منْشَاب يا عزيز غلاك خَذْنَاه والدوا جا لْغيْرَنا

٦ - على ما بَكيت حْذَاهْ عزيز ما جَرَى يُوم ف الدَّوا

٧ - أحكام فى عزيز نَفَذَن ردَّاه الردَّى دَايْرَات لى

٨ - فَرْقَا عزيز جَمْرة نار تْحيد يا علم مِى مَابْيَه

٩ - الليل نَاخْذَه تَمْويجْ بعد عزيز مَا نُوم جَايَه

١٠- خَطَاك يا عزيز مْعَاى مْغير مُوشْ لا قيلَه سَبَبْ

١١- دَلالك اللى ريتيه رَدَّى عليك يا سَاتْ وْجَضَرْ

١٢- العقل مُو مَعَاى، مْعَاه يغيب وِيْن مَانَا نْعُوزْلَهْ

١٣- مَضْرُوب بالغَلا تَكْميتْ قَليل النجَّا يا نْويرتى

١٤- إن رَاعَنْ غَلاك اذّيبلَنْ مَعاك يا غَنِى يا نْويرتِى

١٥- الصبر زاد عَ القانون مَلِّيت والرَّجَا بَابَه قْفلْ

١٦- اللى ف الرخَا صَاحِيب ف العَازَه عدَا ثَارِيتْهُم

١٧- النار شايْطَه ف الكبْد شَرِيكَهْ عَلى طُول المدَدَ

١٨- النار يا عزيز غَلاَك بعد الجُوف لا وِيْن رَاقْيَهْ

١٩- عزيز وين ما نِطْروُه اطُويزْ يجى سِيلْ دَمْعَها

٢٠- العقل من صَغَا لَيَّام لِقِى رفَاقْتَه عايْفينَّه

٢١- الياس والَخطا والموح صَبَّار خَاطْرِى عاش بِيْنهُم

٢٢- خلاَّنى صَغا لَيَّام مَنْقُوص عَ التَّمانى خَاطْرِى

٢٣- خطر عزيز فَ آخر ليل قَعْد مَعاْى يَانِى يِبْكى

٢٤- مَشَى الياس جَابْ يَاس تَمَّ ياس يأسَهُم

٢٥- غلاَك ما تْخَاف عليه تلْقَاه بين عينى وهدْبهَا

٢٦- بعد ربيع زَاهى فيك تَميّت فى خلا يا دارْهُم

٢٧- فَاقد أيَّام زَهَاه العقل يا عَلَمْ حَايِس عَلىّ

٢٨- نشْكِيبَه نْزيدَه هُول نفْنِى العقل فى دَاْه خيْر لَه

٢٩- نعيشو بَلاهُم كيف النَاس صَبْرَنا واخْذينَه

٣٠- مطلوب فى دَفَادرْ دينْ مَكْتُوب يا علم لأزْم تْجِى

٣١- تْرِيد العزيز يُدْوم انْظُر هبَال عينى بَداَ لْهاَ

٣٢- مجروح جرح يَالَه يَاس حتى أنْ عاش ما يَالَه نجَا

٣٣- اللى ما جريح بْصُوبْ سَليم داه يبْرَا يَا عَلَمْ

٣٤- مْصيبه غلا الجيران اللى كيف صَبِّيت قَابَلُو

٣٥- نْحَادُّو لْهَا بالياس وتْجِينا لهَاليب نَارْهُم

٣٦- ونْطَامن نريد حدود وتجِينَا لهاليب نَارْها

٣٧- سَبَايِبْ دْمُوع العين سَرِيب جَبَد طَارِيُهم لْهُم

٣٨- ستين ألف دلو شراب وما بَرَّدن نَار الغَلاَ

٣٩- جَبَّار معْتزم بَايَاس غَلا عزيز جَا بيتْ تَاقْزَه

٤٠- بَياسَك وطُول رجَاك لأنْظَار يا غنى ذَابَلْتهنْ

٤١- العين شَايْلَه مَرْهُون صَلِيبَه اخْرى غير حمْلَها

٤٢- إن كان فى جَنَابَك خير لأنظار يَا غنى لأيْذَات بَكْ

٤٣- عَلَى اثْر نَارْهُم جيران لو كان بَاعْدو هَانُو شوَىّ

٤٤- كَبيرَه قَضيةْ الصُّوب، العقَل مَا عرف يوم حدّها

٤٥- جرّوه نين ضَاق الصُوبْ أرْمُوه فى لهاليب نارهم

٤٦- وحلتْ فى طْلاَبةْ عَظْم سَلاَك هلُه مَابُو يقْبَلُو

٤٧- جَزَّا العقل خلوْ ايدين تَمَّ صَبُّور يا نَاس ع الجَفاَ

٤٨- حِلْوَاتَه يجِى بايديه القَدْر مُو شَحَاتَه يا علم

٤٩- غُرْب وجَايْلين عليك زْعَمَه واِيشْ قَانُونَك لْهُم
٥٠- عزيز خذ قوال الناس تْغَيَّظ بَقِينَالَه العدَا
٥١- زْعَمَه ما يجى خَطَّار يقول يا غنى بيتك خِربّ
٥٢- كَمَاه ذيبلَهَ ردَاه جحدَه صَافْ شَاكِيبَه وحل
٥٣- مقْسُومَه ثَلاثْ اثْلاَثْ الكبْد يا لّلى ما تدّرى
٥٤- إن رَايَف يشيل الصُّوت عَزَا العقل فى صَاحب الغْلاَ
٥٥- عَزَا العقل ف المَرْهُون عليه ما رَايَفْ بكَى
٥٦- يحْسَابنْ عزيز مْقيم لأنظَار جَنْ مَهَاويدْ عَ الخَلا
٥٧- ننْهَى العقل عَ النيران نلْقَاه فى عَنَانى كُبْرَها
٥٨- إنُّوضْ نحْسَبَه يَالاَى نلقى عزيز جُوبَه عَ النظر
٥٩- كَبَرْت نار شاطت نار وحلْت فى نيران الغَنى
٦٠- خايفين نشْقُو بيك نبقو بْصُوب لوْلاَف الغَنى
٦١- مَكافى جيوش العقل حَزَانَى عَلَى قَايد رَحَل
٦٢- غَلاك ما تخاف عليه ستين تَامْجَه بَارْمَاتَه
٦٣-داوينَاه وهُو مَريض نسينَا نينْ مَا برى
٦٤-بلانى الله بجروح كبار والدواء واعر عَلىّ
٦٥-إن ما غَلاَى طَارْ غلاك نشْرو سمّ ونموتو سَوَا
٦٦-كَبَرْت نار بين حدود نْريدْهاَ خَفَا بَاَن ضَيّها
٦٧-هَافِّين عليك عزاز ولاَّ جروح فيك ينَاْوضنْ
٦٨-غوَالى خَذُو ما فيه خَلُّو العقل ريغَان عَاطْنَه
٦٩-شَارْبَات درْدِى خمر سَكَارَى مْغير يمَوِّجنْ
٧٠-عَلىَ ما نهيت العين تنسى قَديمْها مَا مَا بْيَه
٧١-الخاطر نسَاهُو فيه على صُوب لوْلاَف القدمْ
٧٢-بين الكلَى والكبد مَرْهُون دَار لِى فَاهقْ مَرَضْ
٧٣- وحلْت فى غَلاَ مَرْجُوجْ لا فيه لاَ لاَولاَ اْيوه

٧٤- مرهون ما فضيلَكْ يوم إنْ طال يا عين عاتَبك
٧٥- سَفَاهَه إن كان تسَال تَقَدْيعى ونَا نَعانى غلا
٧٦- على سْبَبَكَ ْيا مرهون تجَّارَدْ عَرَب تَاخُذ عرب
٧٧- خايف نقول عزيز يصيرنْ براريم وَاجْدَه
٧٨- حَاكِمْ عليك الله بلا عزيز يا عين صابره
٧٩- ديمَا يديرنْ فيه خطَا عزيز متبَاركَات بَهْ
٨٠- ذَرِّيت فى خُمودْ الياس غيَّات ما صَفا غير مُرّهنْ
٨١- الجاهل يقول حرام، غلا عزيز مَوْلاىْ نَزّلَه
٨٢- موقُوف فى نيابة يَاسْ العقل ما محامى طَلّعَهْ
٨٣- غيَّات جا وليهنْ ياس مع عزيز يا ريت ما جَرَنْ
٨٤- العقل نَاقْرِنَ عَليه يشَارف ومُو قَادرْ يجى
٨٥- نَظَر العين حَازْ عزيز والرِّجْل قَاصْرَه ما تْجيبَه
٨٦- ينُوس خَاطِرى مَهْيُوس من ياس ناس كانو لَه وَنَسْ
٨٧- أيام ياس مكتوبات نطلب الله يوفِى عْدَادْهن
٨٨- عزيز فى أوطَان بَعيد بخْطُوَره عَمَى عينى عَلَىّ
٨٩- لقيتْ هدبْها مَفْتُول عَلَى عزيز يَامَا بَاكْيَه
٩٠- عزاك فى أصْحاب غلاك عليهم ابْكِى نين تنْعَمِى
٩١- العقل لو لقى للعين بَكَّايَه بليجَارْ حَطّهُم .
٩٢- بَنَى العقل سَاسْ عَقَارْ هدم قَابَلَه فيه الخيَا
٩٣- إن طَال الخَلا ينْهَال مَدْعَى غلاك ما زَال سَاحْبَه
٩٤- صْنَاعَه مْخَلّف فيه العقل ما نسى نَار لَوّلَه
٩٥- إن غَالت إلا مَرْهُون العين للنَّقَانيقْ فَاضْيَه
٩٦- جُوَّه العقل دا داليه الرَّاس شَاب والعين انْعَمَتْ
٩٧- حَكيتْهن مَضَنْ شَايْبَات حَسَايفْ على مُوح دَارْهُم
٩٨- شتَايَا يَلِّمُو فيه بعد عزيز وَاشُون خاطِرى

حواش:

(١) مغير: ليس غير أو ليس سوى، العقل : القلب، وهو الأكثر استخداما في الدلالة على جارحة الحب، خلوه : تركوه أو جعلوه، غني : الغني مصطلح بدوي للمتزوجة أو المتزوج فالغني مستغن بزواجه عن الدخول في تجربة حب، براحته : أي حر.

• إن من أحبهم لم ينلني منهم سوى إفساد قلبي إذ لم يجعلوه غنيا بالارتباط بهم ارتباطا وثيقا وتاما ولم يتركوه خاليا حرا.

(٢) غلا : حب، عزيز : حبيب، ياريته : يا ليته.

• إن حب هذا الحبيب أصبح متمكناً مني ولن يزول وليته كان مرضا فقد أشفى منه.

(٣) زها : ازدهر أي سعد، يوم : يوما، فاكره : أتذكره.

• لقد أمضى قلبي عمره وحيدا ولا أذكر أنه سعد بهذا الحب يوما.

(٤) غنداق : هناء وسعادة، خذتيه : أخذته، جاك : جاءك.

• لقد نلت هناء الحب وتمتعت به يا عيني زمنا فإذا كان قد جاء لك الشقاء به واليأس منه فعليك بالصبر.

(٥) منشاب : عود الحطب المشتعل كناية عن العذاب، الدوا : الدواء والمقصود هنا الخير والسعادة.

• لقد كانت نار حبك وعذابنا به من نصيبنا بينما كانت السعادة من نصيب غيرنا.

(٦) على ما بكيت : على كثرة ما بكيت، حذاه : عنده أو لديه، جرى : سعى.

• على كثرة ما بكيت عند هذا الحبيب من فرط ما أعانيه من غرامي به إلا أنه لم يهتم لحالي ويسعى لمعالجة ما أعانيه.

(٧) أحكام : جمع حكم والمقصود ما يعترض الحبيبة من تحكم الأهل، رداه : أرداه أي أصابه، الردى : الموت، دايرات لي : حادثات لي وأصلها جمع اسم فاعل من دار أي فعل.

• لقد نفذت في هذا الحبيب أحكام الأهل بمنعه وإبعاده عنا فأوشك أن يموت كمدا وهذه الأحكام أصابتني بما أصابه.

(٨) فرقا : فراق، تحيد : تبتعد أو تتنحى، مي مابيه : تأبى أو ترفض.

• إن فراق الحبيب جمرة نار تلتصق بالفؤاد وتأبى مفارقته فهو عذاب مقيم.

(٩) تمويج : قلق واضطراب، جايه : آت إليه والضمير يعود على القلب مجازا عن صاحبه.

• إنني أمضى الليل كله قلقا مضطربا بعد فراق الحبيب حيث فارق النوم عيني وبت مسهداً.

(١٠) خطاك : خطأك والمقصود خلافك أو بعدك، معاي : معي، موش : أداة نفي، لاقيله : أجد له.

• لقد تحيرت في أمرك إذ لا أجد مبررا لموقفك هذا مني.

(١١) دلالك : عزك، ريتيه : رأيته والمقصود تمتعت به، ردى : ارتد وعاد، ياسات : جمع يأس. جضر : ضجر.

• إن العز الذي تمتعت به (أيتها العين) ها هو يرتد إليك بضده من القنوط والعذاب والقلق.

(١٢) معاه : معه، وين : متى، نا : أنا، نعوزه : نحتاجه أو نريده أو نطلبه.

• إن قلبي ليس معي وإنما هو غائب مع الحبيب متعلق به ولكأنه غادر صدري فإذا ما احتجت إليه لم أجده.

(١٣) مضرورب : مصاب، تكميت : في السر، يانويرتي : يا ويلتي (وهو تعبير متواتر في الاستخدام اليومي).

• إنني مصاب بالحب في مقتل، وهي إصابة خفية لا يكاد يشعر بها أحد، وما أظنني أنجو منها فيا ويلتي.

(١٤) راعن : رأين، اذيبلن : ذبلن، معاك : معك.

• يا ويلتى ... إن عينى عندما يبصران الحبيب يضنيهما مرآه وتذبلان من فرط الغرام (المستحيل).

(١٥) ع القانون : على الحد، مليت : مللت، قفل : أغلق.

• لقد صبرت كثيرا آملا فى أن أبلغ فى هذا الحب غايتى ولكن الصبر تجاوز الحد حتى أصابنى الملل وأغلق باب الرجاء.

(١٦) صاحيب : أصحاب، العازه : الحاجة، عدا : أعداء، ثاريتهم : إذا بهم.

• إن الأحبة الذين كنت أراهم فى الرخاء أصدقاء هم مجرد أصدقاء رخاء فإذا جاءت الشدة كانوا أعداء.

(١٧) شايطه: مشتعلة، شريكه : شريكة أى ملاصقة لكأنها تشارك الكبد موضعه، المدد : المدى.

• إن النار تشتعل فى كبدى غراما حتى لكأنها شريكة معه لا تفارقه أبداً.

(١٨) لا وين : إلى أين، راقيه : صاعدة.

• إن نار حبك تشتعل فى جوفى حتى بلغت الغاية فإلى أين هى صاعدة؟! ألم يكفها ذلك؟!

(١٩) نطروه : نذكره، اطويز : تذرف.

• إن العين ما إن يرد ذكر الحبيب حتى تذرف دمعها سيلا.

(٢٠) صغا : ميل أو حيف أو قهر، ليام : الأيام، لقى: وجد، عايفينه : يعافونه أى يمجونه.

• إن القلب من ميلة الأيام وقهرها وجد رفاقه قد ضجرت منه ولفظته.

(٢١) الخطا : الإساءة، الموح : الفراق، صبار: صيغة مبالغة من صبر، خاطرى : فؤادى.

• لقد أصبح فؤادى يعيش صبوراً بين ثلاثة من أشد شرور الغرام : اليأس من الحبيب، وإساءته إلى، وبعده وفراقه.

(٢٢) خلانى: جعلنى، منقوص : ناقص، التمانى : التمنيات.

• إن قهر الأيام وذلها جعلانى فاقدا لاكتمالى النفسى بحيث لم يعد فؤادى يعيش إلا على التمنيات.

(٢٣) خطر : هل على الخاطر، يانى : لفظ تحسر.

• لقد هل الحبيب على خاطرى فى آخر الليل وجلس معى يشاركنى البكاء فهو يعانى ما أعانيه.

(٢٤) مشى : ذهب، جاب : جاء بـ أو أحضر، تم : أصبح.

• لقد كنت أعانى فى غرامى يأسا ولكنه ذهب وعاد مصطحبا يأسا حتى أصبح يأسى هو يأس اليأس، أو غاية اليأس ومنتهاه.

(٢٥) لا تخف على حبك أن يضيع أو يمسه سوء أو يكتشفه أحد وإنما هو بين عينى وأهدابها.

(٢٦) ربيع : الربيع هو ما ينبت فى الصحراء من نباتات برية ترعاها أغنامهم وإبلهم وذلك غاية ما يسعدون له ومن ثم يحتلفون بسقوط المطر (مية السما) قبل حلول فصل الربيع، خلا : خلاء.

• ماذا دهاك يا دار الأحبة فبعد أن كان يغطى ما حولك ربيع مزهر أصبحت فى خلاء قاحل (يؤذن بالنجعة والرحيل).

(٢٧) زهاه : رونقه وسعادته، حايس : اسم فاعل من حاس يحوس أو يمشى تائها (ومنه الحوسة).

• إن عقلى (قلبى) لم يعد فى رونقه وسعادته وأصبح تائها حائراً لا أكاد أعثر عليه.

(٢٨) نشكيبه : أشكو به أى أبوح بألمه شاكيا، داه : داؤه، خير : أفضل.

• لو شكوت الغرام فإننى سوف أزيد من هوله وألمه، والأفضل لقلبى أن يموت بدائه هذا.

(٢٩) بلاهم : بدونهم، الناس : الأحبة، واخذينه : آخذوه اسم فاعل من أخذ.

• كيف نعيش بدونهم ومن أين نأتى بالصبر على فراقهم وقد أخذوه معهم.

(٣٠) دفادر : دفاتر أو سجلات، لازم : حتما، تجى : تجئ.

• إنه لا مفر لك من حبى، لكأنه مسجل فى سجلات الديون (التى لا فكاك من سدادها ولا يمكنك إنكارها أو المماطلة فيها).

(٣١) هبال : حماقة، بدا لها : خيل لها.

• إن عينى تريد دوام الحب، هكذا خيل لها فيا لها من حمقاء.

(٣٢) ياله : جاوره أو التصق به ومن معانيها أيضاً أتاه، نجا : نجاة.

• إن قلبى أصابه جرح زادت عليه صحبة اليأس، وحتى إن تجاوز هذا الجرح وكتبت له الحياة فلا أظنه ينال النجاة من آثاره (إنه عاهة مستديمة).

(٣٣) بصوب : بغرام، يبرا : يبرأ.

• إن الذى لم يصبه جرح الغرام إنما هو سليم معافى لأن داءه قابل للبرء (ليس من داء كداء الغرام).

(٣٤) غلا الجيران : حب الجيرة والمقصود أن يحب المرء فتاة تسكن قريبا منه، كيف : متى أو كلما أو حيث، صبيت : وقفت، قابلو : وجدتهم أمامى.

• إن التعلق بحب فتاة من الجيرة كارثة كبرى إذ حيثما وقفت وجدتها أمامى (فتحرك لواعج الشوق).

(٣٥) نحادو : نضع حدودا، تجينا : تأتى إلينا.

• إننى أضع بينى وبين هذه الحبيبة حدودا من اليأس إلا أن نيران غرامها تتخطى هذه الحدود وتلهبنا.

(٣٦) نطامن : نطمئن، ندير : نقيم أو نضع.

• إننى أطمئن وأهدئ من روعى وأقيم حدودا بينى وبين حبها ولكن نار غرامها تأتينى إذ لا تحدها حدود.

(٣٧) سبايب : أسباب، سريب : سيرة أو حديث، جبد : جذب أو شد والمقصود ذكر، طاريهم : ذكرهم، لهم: أى للعين أو للدموع.

• إن أسباب دموع العين هى الحديث الذى ورد فيه ذكر الأحبة.

(٣٨) إن ستين ألفا من دلاء الماء حاولت أن أطفئ بها نار الغرام المشتعلة فى جوفى ولكن دون جدوى.

(٣٩) معتزم : قوى العزم بـ أى مستعين بـ، بيت تاقزه: التاقزة أداة من أدوات سبر الغيب كضرب الرمل، وهى الأداة الأساسية بل لعلها الوحيدة لكشف الغيب لدى أولاد على، وهى أداة تنسب إلى بنى هلال، ولها خبراء متخصصون فى ضربها (يقال فلان يعرف يضرب التاقزة، مقابل معرفة ضرب الرمل أو الودع فى مناطق أخرى)، وتقوم التاقزة على تخطيط مجموعة مربعات على الأرض وإلقاء بعض الأحجار شديدة الصغر على نحو عشوائى بحيث تستقر كما اتفق فى هذه المربعات (البيوت) ثم يقوم التقاز بقراءتها كاشفا لصاحبها عن حاله أو متنبأ له بما سيكون من شئون. ويعتقد أولاد على فى التاقزة اعتقادا قويا ويعولون عليها فى الكشف عن السرقات وأحوال الغائبين والمرضى وغير ذلك من المصائر.

• إن غرام هذا الحبيب جاء جباراً قويا وهو فوق ذلك يستعين باليأس، وهذا قدر خبَّرت به التاقزة (التى لا تكذب).

(٤٠) رجاك : انتظارك، لانظار : الأنظار أى العيون.

• أيها الحبيب (الذى يستحيل أن أنال حبه) لقد جعلت عينى ذابلة من طول انتظارك واليأس من نوال محبتك.

(٤١) شايله: اسم فاعل من شال أى حمل، مرهون : الفتاة المرتبطة بخطبة أو التى يمنعها عن الارتباط مانع دون مانع الزواج والذى يعبر عنه بقولهم (غنى)، صليبه : الحمل الإضافى، أخرى : آخر.

• إن عينى لم يكفها ما تعانيه من غرام حتى أضافت غراما آخر تكابده.

٤٢) جنابك : جهتك، لايذات: لائذات جمع لاسم الفاعل من لاذ والمقصود هنا ساعيات إليك.

• إن عينى لائذتان بك ساعيتان إليك ظنا منهما أن من جهتك خير تنالانه فهما متعلقتان بهذا الأمل البعيد.

٤٣) على أثر : فضلا عن وهو تعبير يقصد به التقاء شرين معا إذ يقول المثل البدوى السائر (على أثر حمى شوكة ليل) أى أنه مع إصابة شخص ما بداء الحمى أصابته شوكة ليل وهى شوكة تظل تؤلمه ذلك أنه ليس من اليسير أو المفضل عندهم نزعها فى ظلمة الليل ومن ثم اجتمعت عليه إصابتان هذه فى إثر تلك، لو كان : لو أنهم، شوى : قليلاً أو نوعا ما.

• إن من أحبهم لم يقتصر الأمر على معاناتى لنار غرامهم بل هم كذلك جيران أراهم فى كل حين، ولو أقاموا على مبعدة لهان الأمر ولو قليلاً (انظر النص رقم ٣٤).

٤٤) إن تجربة الحب التى يواجهها قلبى ليست هينة بل هى قضية كبيرة لا يعرف هذا الفؤاد إلى أين تنتهى.

٤٥) جبده : شده أو جذبه، نين : حتى، ضاق : داق (مفخمة) أى ذاق، ارموه : رموه.

• لقد جذبوا قلبى حتى ذاق حلاة الحب فألقوا به إلى لهيب نار تدلُّلهم.

٤٦) وحلت : تورطت، طلابة عظم : طلب عظم والمقصود قتيل، سلاك : الصلح ودفع الدية. هله : أهله، مابو : أبوا ورفضوا.

• لقد تورطت فى هذه التجربة العاطفية الشائكة لكأننى وقعت فى قضية قتل وأهل القتيل لا يريدون إنهاء الأمر بالصلح عل دية أدفعها.

٤٧) جزا : جفف والجازية هى ذات العظام المتينة عن جفاف وقلة شرب الماء، وهو من آليات رعايتهم للغنم حيث تمنع من الإسراف فى شراب الماء لكى تقوى عظامها على نحو ما تفعل الغزال طبيعةً ومن ثم كانت عظامها قوية وهيكلها لطيف المعمار ومن هنا كان لقب الجازية الهلالية (واسمها نور بارق) تشبيها لها بالغزال على خلاف من يردون اسم الجازية إلى إيزيس الفرعونية تعسفا، أو إلى الغازية من الغزو تنطعاً، تم : بات، صبور : شديد الصبر، الجفا : الجفاء.

• لقد أصبحت يداى خاليتان لا حيلة لهما فجف العقل وتيبس وبات صبورا على جفاء الحبيب.

(٤٨) حلواته : ما أحلاه، بايديه : بنفسه أو بذاته أى تلقائيا (يقول تعبيرهم المتواتر نا بيدى أى أنا بنفسى)، القدر : التقدير أى تقدير الحبيب لحبيه، شحاته : تسولا.

• ما أحلى وأجمل أن يجئ تقديرك لى نابعا من ذاتك إذ لا قيمة له لو جاء بطلب لحوح منى وكأننى أتسول حبك.

(٤٩) غرب : غرباء، جايلين عليك : ساعين إليك لائذين بك، زعمه : يا ترى، قانونك : معيارك والمقصود أسلوبك أو تقديرك.

• إننا غرباء جئنا إلى ديارك لائذين بك فقل لى أيها الحبيب ترى ماهو أسلوبك فى معاملتنا ؟

(٥٠) قوال: أقوال والمقصود شائعات وأقاويل، تغيظ : اغتاظ، بقينا له : أصبحنا له.

• إن الحبيب قَبِل فينا أقاويل الناس وأخذها مأخذ الحقائق وتبنى مزاعمهم وثار غضبه فاتخذنا أعداء.

(٥١) خطار : زائر

• ترى هل يجئ زائر (من لدن دياركم) ليخبرنا أنك طلقت من زوجك الذى يحول بيننا ؟

(٥٢) كماه : أخفاه، ذيبله : جعله ذابلا، رداه : أرداه، جحده : أنكره، صاف : جف ومات.

• لقد حير قلبى هذا الحب فهو إن كتمه جعله هذا الحب ذابلا وإن أنكره أماته فإذا ما شكا به متوجعا ازداد تورطا (وغرقا فى أزمته).

(٥٣) مقسومه : منقسمة والمقصود ممزقة، تدِّرى : تدرى أى تعرف.

• إن كبدى ممزقة إلى ثلاثة أجزاء (دلالة على التمزق الشديد) يا من لا تدرى بحقيقة ما أعانيه بهذا الحب.

(٥٤) رايف : اشتاق، يشيل : يرفع : عزا، عزاء.

• إذا اشتاق ورفع صوته صارخا فإن هذا لا يجدى إذ أن عزاء القلب فى أن يجد حبيبه.

(٥٥) اذا ما اضطرب القلب وبكى على حبيبه فإنه لا عزاء له فى البكاء إذ أن عزاءه فى هذا الحبيب.

(٥٦) يحسابن : تحسب أو تظن، جن : جئن، مهاويد : واقعات، الخلا : الخلاء و المقصود الفراغ.

• لقد ظنت عيناى أن الحبيب باق وكان ذلك محض وهم إذ سرعان ما وجدا نفسيهما وقد ألقاهما الوهم على فراغ مطلق.

(٥٧) ننهى : أنهى، عنانى: عنان، كبرها : اشتعالها.

• لكم نهيت قلبى وحذرته من نار الغرام فإذا بى أجده وقد ألقى بنفسه إلى قمة اشتعالها.

(٥٨) أنوض : أقف من الفعل ناض أى وقف، يالاى: إلى جوارى، جوبه : الصحراء البعيدة.

• أقف متطلعا لرؤية من أحبه ظنا منى أنه يلوح قريبا فإذا بينى وبينه صحراء بعيدة لا تستطيع عينى أن تدركها.

(٥٩) كبرت : أشعلت، شاطت : اضطرمت.

• أشعلت نارا فاضطرمت وأحاطت بى نيران غرام مستحيل بامرأة متزوجة.

(٦٠) نشقو : نشقى أى ننشغل ونهتم، لولاف : الأولاف أى الأحبة.

• نخشى أن ننشغل بك فنعانى أهوال الغرام بحبيب يستحيل إدراكه.

(٦١) مكافى: منكفئات أى منكسات الرؤوس، قايد : قائد.

• إن مشاعرى لرحيل من أحب كأنها جيوش نكست رؤوسها حزنا على رحيل قائد (عظيم الشأن).

(٦٢) تامجه: دوامة، بارماته : بارمات به أى تلف به .

• لا تخف على حبك أن ينكشف أمره فثمة ستون دوامة تلف به وتأخذه لعمق بعيد .

(٦٣) لقد داوينا هذا الحبيب عندما كان مريضا، ولما شفى من مرضه نَسِينَا.

(٦٤) بلانى : ابتلانى، واعر : صعب.

• لقد ابتلانى الله (فى هذا الحب) بجراح كبيرة بينما يصعب علىّ الحصول على دواء لها .

(٦٥) طار : أدرك، سوا : معا.

• إن لم يدرك حبى حبك فيتحقق لقاؤنا لم يعد أمامنا سوى أن نشترى سما ونموت معا.

(٦٦) خفا: خفية، ضيها : ضوءها.

• أشعلت للحب نارا فى مكمن قاصدا أن أخفيها إلا أن ضوءها كشفها.

(٦٧) هافين : هلوا على الخاطر أو مالت إليهم النفس وهى من هفا يهفو، يناوضن : يتحركن.

• أيها القلب ماذا بك؟ هل أحبابك هلوا على خاطرك وهفوت إليهم أم أنها جراح فيك حركها الغرام.

(٦٨) غوالى: جمع غال أى حبيب، ريغان : التراب أو ما يتعرض له موقع الدار (الخيمة) من فساد نتيجة ما تتعرض له الأرض من جراء حركة الحوافر والأظلاف فتفقد صلابتها ويتحتم الرحيل عنها (وفى تعبيرهم يقولون فلان داره ريغنت، دلالة على أنه مضطر لمغادرة المكان وغالبا ما يكنى به عن رحيل الحبيب)، عاطنه : عطنة.

• لقد استولى الأحبة على كل ما فى عقلى (قلبى) وتركوه وقد فسدت أحواله كأنه دار خربتها الأيام، وجعلتها أرضا منهارة عطنة.

٦٩) دردى : مر، يموجن : يضطربن.

• إن مشاعرى وحواسى لا تراها إلا مضطربة وكأنها شربت خمرا مرة فاسدة.

٧٠) قديمها : حبيبها الأول.

• على كثرة ما نهيت عينى عن غرامها القديم ونصحتها بأن تنساه فإنها تتمسك برفضها للنصيحة .

٧١) نساهو : نحايله ليسهو، القدم : القدامى.

• إننى أحايل قلبى ليسهو عن حب أحبابه القدامى (لعل وعسى).

٧٢) فاهق : جرح (وفى تعبيرهم المتواتر يقولون مثلا : هذه الكلمة جاءتنى على فاهق أى على الجرح) والمقصود هنا علة.

• إن هذه الفتاة (التى هى مرتبطة بآخر) جعلت بين كليتى وكبدى علة.

٧٣) مرجوج : مضطرب متأرجح، أيوه : نعم.

• لقد تورطت فى غرام غامض مضطرب متأرجح إذ ليس فيه نفى وليس فيه إيجاب (بحيث لا أكاد أعرف إن كان هذا الحبيب يبادلنى الحب أم لا فهو مقبل مدبر فى آن).

٧٤) فضيلك : فرغ لك، طال : تمكن أو أدرك فرصة أو استطاع.

• إن هذا الذى تحبينه أيتها العين منشغل عنك لم يفرغ لك يوما، بل إنه لو استطاع لعاتبك زيادة فى تلاعبه ومراوغته.

٧٥) تسال : تسأل، تقديعى : اضطرابى وقلقى.

• إنها سفاهة منك أن تسألنى عن سر اضطرابى بينما أنا أعانى غراما من شأنه أن يؤدى إلى الاضطراب (فهذا أمر لا يخفى على عاقل أو ذى بصر!).

٧٦) على سببك : بسببك، تجارد : تهاجم وأصلها من جرَّد تجريدة، عرب : قوم.

• بسببك أيها الحبيب ثارت الفتنة حتى قامت الحرب بين القبائل.

٧٧) يصيرن : تحدث، براريم : جمع بَرام وهو المشكلة العويصة، واجده : كثيرة.

• أخشى أن أقول إننى أحبك فتنشأ مشكلات كثيرة فيها من التشابك ما لا قبل لى به.

٧٨) لقد حكم الله عليك أن تظلى يا عينى صابرة بلا حبيب تقرين به.

٧٩) ديما : دائماً، يديرن : من الفعل دار أى فعل والمقصود هنا يستعدن، متباركات : متبركات (من طلب البركة).

• إن خواطرى تظل تستعيد وتقلب فى إساءة الحبيب كأنها تتبارك بها.

٨٠) ذريت : من تذرية الحبوب، خمود : خامد أو ساكن والمقصود الريح، غيات : جمع غية وهى الحب، صفا : بقى صافيا.

• لقد أخذت أقوم بتذرية مشاعر حبى فى سكون اليأس فلم يتبق منه صافيا إلا مرارة المعاناة.

٨١) إن الجاهل يقول : إن الحب حرام، بينما الحق هو أن الحب قد أنزله الله سبحانه.

٨٢) موقوف : محتجز، طلعه : أخرجه وأطلق سراحه.

• إن قلبى (عقلى) محتجز فى قبضة اليأس وكأنه متهم قد احتجزته النيابة ولا يجد محاميا يخرجه.

٨٣) يا لها من مشاعر حب لحقها اليأس فيا ليتها لم تكن.

٨٤) ناقرين : الناقر هو العاذل الذى يحول دون لقاء المحبين، يشارف: يحوم أو يقترب من المشارف.

• إن قلبى (عقلى) يقف العاذلون بينه وبين من يحب فهو يحوم عند مشارف دياره دون أن يستطيع الدخول إليه.

٨٥) حاز : أحاط بـ أو حصَّل والمقصود رأى، قاصره : عاجزة، تجيبه : تدركه.

• إن عينى رأت حبيبا (وامتلأت به) بيد أن رجلى عاجزة عن الوصول إليه.

(٨٦) ينوس : اضطرب وتذبذب واهتز (انظر معجم لسان العرب - مادة نوس)، مهيوس : محطم أو مستأصل ،من هجم الجيش على قوم فداسهم واستأصلهم (لسان العرب - مادة هيس).
• اهتز خاطرى واضطرب محطما من جراء يأسه من أناس كانوا له مصدر طمأنينة وأنس.
(٨٧) مكتوبات: مقدرات، نطلب : ندعو أو نسأل، عدادهن : عدتهن.
• إنها أيام يأس كتبت علينا ولا دفع لها سوى أن ندعو الله ونسأله أن يوفيها (ويجعل له نهاية).
(٨٨) أوطان : بلاد ويطلق مصطلح الوطن على كل موضع يعيش فيه البدو مهما يكن بقعة محدودة من الأرض، خطوره: وروده على الخاطر.
• إن هذا الحبيب الذى يقيم فى بقعة بعيدة قد أصاب عينى ألما لحد العمى بمجرد وروده على خاطرى.
(٨٩) مفتول : ملتف، على بعضه البعض، ياما : ما أكثر.
• لقد وجدت أهداب عينى ملتفة على بعضها البعض من كثرة ما ذرفت من دمع على حبيبها.
(٩٠) أيتها العين لا عزاء لك إلا فى رؤية أحبابك فلتبكى عليهم حتى يدركك العمى.
(٩١) بكاية : بكاءة، بليجار : بالإيجار، حطهم : دفعهم والمقصود دفع أجرة البكاء.
• إن قلبى (عقلى) لو وجد لعينى بكاءة بالأجر لبادر إلى دفع أجرتها لأن عينى بحاجة إلى نائحة محترفة تعينها على البكاء حزنا على فقد من أحبه.
(٩٢) ساس : أساس، قابله : صادفه، الخيا : التحلل والضعف أو الفراغ والخواء.
• لقد بنى قلبى (عقلى) أساس بناء للحب ولكنه هدم وفوجئ بأنه كان أساسا خاويا.
(٩٣) ينهال : يمضى وينطلق، مدعى : داع ودافع.
• لو أدرك قلبى الخلاء فإنه سينطلق وراء غرامك إذ أن داعى حبك مازال يجره فى هذه الطريق.
(٩٤) صناعه : الإتقان والإجادة، مخلف : تارك، لوله: الأولى أى السابقة، أو القديمة.
• لقد ترك الحبيب فى قلبى أثراً عميقا فهو لن ينسى نار حبه الأول.
(٩٥) غالت : أحبت، النقانيق : المشكلات، فاضيه: خالية.
• إن عينى لم تجد من تحبه سوى فتاة مرتبطة بآخر ولكأنها تفرغت للمشكلات.
(٩٦) جوه : داخل، دا : داء، داليه: أصابه.
• إن فى قلبى داء أصابه فشابت الرأس حزنا وأصاب العين العمى.
(٩٧) حكيتهن : حكيت لهن، مضن : مضت، شايبات : أى لحقها الشيب، حسايف : جمع حسوفة وهى الحسرة.
• لقد حكيت لجوارحى عن رحيل الأحبة وبعد دارهم فأصابها القهر حسرة على رحيلهم.
(٩٨) هتايا: مبعثرون أو مشتتون، يلمو : يجمعون، واشون : أبناء.
• بعد فراق الحبيب أصبح خاطرى ممزقا وهمت أفكارى تجمع شتاته كأنهن أبناء يجمعون أشلاء أبيهم المبعثرة.
(٩٩) أيها الحبيب لقد جعلت قلبى (عقلى) يضطرب فى غرام لا سند له ولا أساس يجعله ثابتا متينا.
(١٠٠) نعقدو: نكتب عقد الزواج، ف الغيب : على البعد، نباك : نبأك، جان : جاءنى، يا عال : يا رفيع القدر.
• لقد جاءنى نبأ جمالك أيها الحبيب رفيع القدر ومن فرط غرامى فإننى أعقد عليك قرانى حتى دون أن أراك.

نصوص من الشاعر الشعبى
مسلم حامد مسلم الرشيدى

«وقال لى:

معناك أقوى من السماء والأرض»

النِفَّرى

تتنوع أنماط الفن القولى الشعبى فى إقليم الوادى الجديد، ويغلب على أداء هذه الأنماط الغناء المصحوب فى بعضها بالعزف على بعض الآلات الموسيقية الشعبية والمقتصر فى معظمها على التنغيم الذى يقوم به المؤدى دونما مصاحبة من آلة موسيقية.

وقد أتاحت لنا ظروف العمل الميدانى فرصة القيام بمجموعة من الرحلات الميدانية إلى معظم مناطق واحات الوادى الجديد (الخارجة - الداخلة - باريس) خلال أبريل ١٩٨٤، أكتوبر ١٩٨٥، فضلا عن الواحات البحرية التابعة لمحافظة الجيزة (خلال مارس ١٩٨٥).

ولما كنا - ونظل - نولى اهتماما خاصا بنشر النصوص الشعبية نشرا مضبوطا موثقا، ونرى أن نشر هذه النصوص يرتفع من حيث الأهمية ليضاهى أو يُنَادِدْ أهمية الجمع الميدانى، فقد قمنا بنشر ما أتيح نشره من نصوص تم جمعها من شاعر شعبى واحد من أبناء الوادى الجديد.. وقد تميز هذا الشاعر بمجموعة من السمات، منها أنه ينتمى إلى أصول بدوية فهو حجازى الأب ليبى الأم، ومنها أنه يجيد إبداع وحفظ وأداء ألوان عديدة من الشعر البدوى وغير البدوى مما هو متواتر لدى الجماعة الشعبية المصرية (العلم - المتينة - الخفاف - الندوة الرجيعى - الحداء - الواو - الموال ... إلخ) ومن الشعر البدوى الذى يؤديه ما ينتمى إلى مناطق مختلفة من مناطق البداوة المصرية (مطروح - سيناء) وهو بهذه السمة الأخيرة يمثل حالة لا تخلو من تفرد إذ يندر أن يلتقى الباحث بشاعر أو مؤدٍ يتوفر على هذه المقدرة المتنوعة التجليات، فقد أتيح لنا طرف من دراسة الشعر فى منطقة مطروح، حيث يجيد شعراء البدو ألوانا من الشعر ينتمى كلها إلى صورة من صور الشعر البدوى السائد لدى بدو الغرب (الشمال الأفريقى) دون أن يكون من بين الأنماط الشعرية التى يجيدون إبداعها وأداءها أنماط من شعر بدو الشرق (سيناء وفلسطين والأردن) أو أنماط كالموال أو الواو وما أشبه من شعر وادى

النيل، ومن خلال بعض الخبرة بالأنماط الشعرية السائدة فى وادى النيل يمكن القول إنه لا نكاد نجد شاعرا شعبيا من أبناء الوادى يتوفر على معرفة بأنماط الشعر البدوى السائدة فى مناطق البداوة الشرقية والغربية على السواء، خلا ما نجده من شعر بدوى فى مناطق البحيرة والفيوم والمنيا وهو شعر سائد بين أبناء القبائل التى تنتمى عرقيا لأولاد على ، وخلا ما نجده فى منطقة الشرقية وهو سائد بين أبناء قبائل تنتمى إلى بدو الشرق انتماء واضحا.

يبقى من سمات الشاعر موضوع هذا التقديم أنه يتميز بذاكرة قوية أتاحت له أن يتوفر على محفوظ ثرى من الشعر الشعبى المصرى على تعدد أنماطه، فضلا عن تفوقه فى أداء هذه الأنماط تفوقا ضاعف منه امتلاكه لصوت قوى مفعم بالشجن الموجع.

وكانت تجربة هذا الشاعر الإنسانية والفنية قد استوقفتنا منذ صادفنا[1] فى بعثة ميدانية تدريبية قامت بها أكاديمية الفنون وضمت باحثين وطلاب مصريين وغير مصريين (البحرين - السودان) من معهدى الفنون الشعبية، (ومركز دراسات الفنون الشعبية)والكونسيرفتوار، وشارك فى البعثة إشرافا ومتابعة وتدريبا سمحة الخولى - أحمد على مرسى - جمال عبد الرحيم - مارجريت توث - صلاح الراوى. ومن ثم فإننا لم نكتف بعقد مجموعة لقاءات مع الشاعر خلال مهمتنا التدريبية أمكن فيها جمع كم وفير من النصوص والمعلومات والتفسيرات شارك وعاون فى جمعها من المتدربين الدارسة آمال نوح والدارس عادل عبد الفتاح ندا، وإنما حرصنا على متابعة هذا الشاعر من خلال ما تيسر من لقاءات تالية منفردة (ضمن بعثة التليفزيون المصرى للواحتين الخارجة والداخلة أكتوبر ١٩٨٥).

ولقد اقتصرت مجموعة النصوص التى قمنا بنشرها على سبعة وثلاثين نصا من نصوص الواو تمثل الغالبية العظمى من نصوص هذا النمط التى تم جمعها

على مدار هذه اللقاءات. وجاء نشر هذه النصوص ضمن الباب الذى استحدثته مجلة الفنون الشعبية القاهرية مع عودتها للصدور فى شتاء ١٩٨٧[٢] وهو باب رأت أن تقدم من خلاله «خدمة جليلة أخرى للدارسين المبدعين بأن تنشر نصوصا موثقة توثيقا علميا لكى تكون بين أيديهم ومن ثم يتحقق أحد الأهداف التى تقوم هذه المجلة على تحقيقها، ويتكامل دورها فى إثراء ثقافتنا العربية المعاصرة»[٣].

وعلى الرغم من شغفنا الدائم بهذا الشاعر وشعره، واصطحابنا لنصوصه المسجلة أينما استقر بنا المقام فى هذه المنطقة أو تلك من مناطق العمل الميدانى، نستمع إليها استماع المتلقى استمتاعا بالتشكيل الأدبى الرفيع فضلا عن الأداء البالغ التميز، أو نتأملها تأمل الدارس المتخصص، وعلى الرغم من اهتمامنا الشديد بمتابعة نشر نصوص الشعر الشعبى المصرى فإن ظروفا عديدة حالت دون موالاة نشر نصوص هذا الشاعر المتميز.

- ٢ -

فى قرية غرب الموهوب بالواحات الداخلة يعيش الشاعر مسلم حامد مسلم الرشيدى، والذى ولد نحو عام ١٩٣٩ لأب حجازى وأم ليبية - كما أشرنا - وفى صباه نشب بين أهل أمه وأهل أبيه خلاف انتهى باستعادة الأم عنوة إلى حيث أهلها، وعادة ما تستجيب الزوجة البدوية لإرادة أهلها سواء أوافق ذلك أرادتها أم لم يوافقها، وهو أمر مألوف فى حياة البادية على ما عرفناه من خلال دارستنا للحياة الاجتماعية لقبائل أولاد على بإقليم مطروح. خلاصة الأمر أن الصبى أصبح وقد فارقته أمه فقرر السعى وراءها يضرب ببعيره فى الصحراء، صحراء

مصر الغربية وتخومها صحراء ليبيا الشرقية، وأعياه السعى دون أن يعثر على ضالته . وفى هذه التيه يتعرض لحادثة عنيفة فقد سقط من على متن بعيره فانخلع كتفه ومن ثم ظل عاجز الذراع بقية حياته .

ولا يكاد مسلم يعمل فى وظيفة منتظمة إنما هو كما يقولون (على باب الله) يحصِّل رزقة - ورزق عياله - من أعمال موسمية أو طارئة. ولا شك فى أن إصابته البالغة هذه قد ضاعفت من شظف عيشه إلى حد واضح. وإذا كان فقده لأمه قد مثل له مأساة يصعب تجاوزها فإن إصابته قد ضاعفت من شأن هذه المأساة مما انعكس فى صورة شجن بالغ وآسر يغلف صوته سواء فى حديثه العادى أو فى ادائه البالغ العذوبة للشعر الذى تغلب على بعض مناطقه درجة عالية من الحزن، إن لم يكن فى صياغة ما ألَّفه هو من نصوص ففى اختياره وأدائه لما أبدعه غيره من نصوص متواترة فى التداول الشعبى.

وعلى الرغم من هذه الظروف التى تحيط بحياة الشاعر فإنه يتميز بتعفف واضح واعتزاز بالنفس يكاد يتمثل فيه - فعلا وقولا - نماذج من الشعراء العرب القدامى الذين عرفوا بتمسكهم بكرامتهم كشعراء وفروسيتهم كرجال وفق مجموعة القيم العربية التقليدية.

ويبدى مسلم اعتزازا واضحا بكونه شاعرا ويؤكد مراراً على حرصه على تراث البداوة الأصيل - على حد تعبيره الحرفى - وفى مجال تمثله للشعر كقيمة إبداعية يحرص على استخدام مفردة مفعمة بدلالات عميقة، إذ يقول فى معرض حديثه عن علاقته بالشعر «أنا مسقوم بالشعر» أى مريض به، ويقصد بذلك إلى بيان مدى غرامه بهذا الفن وسيطرة الشعر عليه سيطرة تمتلك مجامع فؤاده.

وإذا كانت حياة هذا الشاعر الإنسانية والإبداعية بحاجة إلى دراسة مطولة كنا نودأن نقوم بها أو نوجه بعض الدارسين إلى التصدى لها، كما فعلنا بالنسبة

مصر الغربية وتخومها صحراء ليبيا الشرقية، وأعياه السعى دون أن يعثر على ضالته . وفى هذه التيه يتعرض لحادثة عنيفة فقد سقط من على متن بعيره فانخلع كتفه ومن ثم ظل عاجز الذراع بقية حياته .

ولا يكاد مسلم يعمل فى وظيفة منتظمة إنما هو كما يقولون (على باب الله) يحصِّل رزقة - ورزق عياله - من أعمال موسمية أو طارئة. ولا شك فى أن إصابته البالغة هذه قد ضاعفت من شظف عيشه إلى حد واضح. وإذا كان فقده لأمه قد مثل له مأساة يصعب تجاوزها فإن إصابته قد ضاعفت من شأن هذه المأساة مما انعكس فى صورة شجن بالغ وآسر يغلف صوته سواء فى حديثه العادى أو فى ادائه البالغ العذوبة للشعر الذى تغلب على بعض مناطقه درجة عالية من الحزن، إن لم يكن فى صياغة ما ألَّفه هو من نصوص ففى اختياره وأدائه لما أبدعه غيره من نصوص متواترة فى التداول الشعبى.

وعلى الرغم من هذه الظروف التى تحيط بحياة الشاعر فإنه يتميز بتعفف واضح واعتزاز بالنفس يكاد يتمثل فيه - فعلا وقولا - نماذج من الشعراء العرب القدامى الذين عرفوا بتمسكهم بكرامتهم كشعراء وفروسيتهم كرجال وفق مجموعة القيم العربية التقليدية.

ويبدى مسلم اعتزازا واضحا بكونه شاعرا ويؤكد مراراً على حرصه على تراث البداوة الأصيل - على حد تعبيره الحرفى - وفى مجال تمثله للشعر كقيمة إبداعية يحرص على استخدام مفردة مفعمة بدلالات عميقة، إذ يقول فى معرض حديثه عن علاقته بالشعر «أنا مسقوم بالشعر» أى مريض به، ويقصد بذلك إلى بيان مدى غرامه بهذا الفن وسيطرة الشعر عليه سيطرة تمتلك مجامع فؤاده.

وإذا كانت حياة هذا الشاعر الإنسانية والإبداعية بحاجة إلى دراسة مطولة كنا نودأن نقوم بها أو نوجه بعض الدارسين إلى التصدى لها ، كما فعلنا بالنسبة

شاعر السيرة الهلالية الأكبر جابر أبو حسين(٤)، فإن ما نحرص عليه في هذه الآونة هو تقديم مجموعة أخرى من نصوص هذا الشاعر المؤدى البارع، وهى نصوص تتوزع على أنواع عدة، نقدمها هنا متوخين - جهد الطاقة - أن تجئ على الدرجة الممكنة من الدقة فى تدوين النص الشعرى تدوينا يراعى منطوق الشاعر وجماعته الشعبية التى ينتمى إليها، ويسعى إلى مطابقة هذا المنطوق، فضلا عن شرح المفردات اللغوية سواء من خلال ما قدمه الشاعر من إيضاحات عند مراجعتنا له فى شأن هذه المفردات، أو بالرجوع إلى المعاجم العربية وفى المقدمة منها لسان العرب لابن منظور. ويدرك الباحثون فى هذا المجال المدى الذى تصل إليه صعوبات ضبط وشرح المفردات اللغوية فى النص الشعبى وخاصة عندما تلتبس هذه المفردات بالصياغة الشعرية فتخرج بذلك من حدود الدلالة الإشارية المباشرة إلى آفاق الدلالة أو الدلالات الرمزية، وإذا وضعنا فى الاعتبار النقص الواضح فى مجال المعاجم المتخصصة فى المفردات اللغوية المسماة بالعامية، وغياب معجم للمفردات اللغوية الشعبية - الأمر الذى يجعل من نشر النصوص الشعبية بل من مجرد تدوينها سباحة فى بحار صعبة أشد الصعوبة - أدركنا طبيعة وحجم هذه الصعوبات. وقد حرصنا فى هذه التجربة - وفى غيرها من التجارب العلمية فى نشر النصوص _(٥) على بذل غاية ما يمكننا من جهد فى استنطاق المفردة مدلولها المحدد فى اللغة وفى السياق الشعرى، وإيراد الدلالة التقريبية كلما تعذر الوصول إلى الدلالة المحددة وصولا مطمئنا، فضلا عن الإشارة إلى تعذر الوصول إلى المدلول اللغوى لقلة من المفردات. وبصفة عامة فإن الطرق تظل -حتما- مفتوحة أمام تخريجات أخرى تسفر عنها قراءات غيرنا من الباحثين لهذه النصوص نفسها، إذ لسنا من الباحثين الذين يرون فى اجتهاداتهم فى هذا المجال نهاية المطاف والقول الفصل ستراً لأخطائهم البدائية الفاحشة والمخجلة بحجاب

الريادة الوهمية (الإعلامية) أو صداً لتصويبها المشروع والواجب بنقاب الخبرة (الدولية!) المزعومة والمضحكة .

حواش :

(١) يرجع الفضل فى اكتشاف هذا الشاعر إلى الدارس عادل عبد الفتاح ندا حيث كنا خلال العمل التدريبى نقوم بإجراء حوار مع أسرة السيد أنور مشعال (موط - الواحات الداخلة) وجاء هذا الشاعر لشأن من شئونه مع مضيفنا ، وأشار عادل إلى أنه يستشعر أن هذا الشخص شاعر، وكان صادق الحدس إلى حد بعيد.

(٢) انظر مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العام للكتاب، القاهرة، العدد ١٨ ، ١٩٨٧، ص ص ٥٠ - ٥٩. وقد توقفنا بعد هذه التجربة الوحيدة عن التعامل مع هذه الإصدارة نظرا للأسلوب الركيك الذى تدار به، وانظر فى هذا الشأن كتابنا : الشعر البدوى فى مصر، مرجع سابق حـ ١ ، ص ٢٧١ ، حـ ٢ ، ص ٤٢٧.

(٣) سمير سرحان (د) : (هذه المجلة)، مجلة الفنون الشعبية ، مرجع سابق ، ص ٣ (مقال افتتاحى).

(٤) انظر محمد محمد عبد الرحمن: (ترجمة حياة شاعر السيرة الهلالية جابر أبو حسين - دراسة ميدانية) وأحمد عبد الحليم الليثى: (جابر أبو حسين شاعر الهلالية - أثره فى شعراء السيرة - دراسة ميدانية) والدراستان مشروعان مجازان للحصول على دبلوم المعهد العالى للفنون الشعبية، عام ١٩٩٥ بإشراف د. صلاح الراوى، د. عطارد عبد المجيد.

(٥) انظر : الشعر البدوى فى مصر، مرجع سابق، (وبصفة خاصة انظر باب النصوص من المرجع المشار إليه).

قال من الموال

(١)

قَايل الآه هىّ الآه كَام مَعْنَى؟

الآه تلاتَه أربَعَه ولكل آه مَعنى:

مِن الآه خصمى علىَّ مَال

ـنى مِن الآه جيبِى خَف مِنه المَال

ـلت مِن الآه حِملى مِن وَرايا مَال

ـبع مِن الآه حَبيبِى عند خِصمى مَال.

مِن الآه خصمِى علىَّ مَال وزَاد مِيلُه

ـنى مِن الآه حِملى من وَرَايا مَال وزَاد شِيله

ـلت مِن الآه جِيبى خَف مِنه المال وأنْا ف عِيله

ـبع مِن الآه حَبيبى عند خصْمى مَال وبَات لِيله.

مِن الآه خصْمى علىّ مَال وزَاد مِيله كَما القطْرَان

ـنى مِن الآه حِملى مِن وَرَايا مَال وزَاد شِيله تَجى قِنطَار

ـلت من الآه جِيبى خفّ منه المال وأنْا ف عِيلَه عشر تنفار

ـبع من الآه حَبِيبى عِند خصمِى مَال وبَات لِيله صَبَح تَلفَان.

مِن الآه خصمِى علىّ مَال وزاد مِيله كمَا القطْران واسْود

ـنى من الآه حِملى مِن وَرايا مَال وزَاد شِيله تجِى قِنطار بِقْىَ السفر من جَدَ

ـلت من الآه جِيبى خفّ مِنه المَال وأنْا ف عِيله عشر تنفار غِير اللّى اتولَد واللى جَد

ـبع مِن الآه حبَيبى عند خصمى مَال وبَات لِيله صَبح تَلفان ما عاد يِترَدّ

للى تقُول آه لازِم تجِيب لَهَا مَعْنَى.

(٢)

يامَصر اسمك يِزين رسمك وعدًى باريز
علُّو بنُاكِ على كلّ الدول وعلى باريز
شانك عِلِى زاد على كل الدول وعلى باريز
ونظَّمُو شارع الكورنيش ف وادِى النّيل
يوم حرب بورسعيد كان حاضر عقلى الذكى بجمال
شعب بورسعيد خاض المعركة ونجح
ورفعنا راية النصر واتحققت بجمال
كل الدول شهدت لك يامصر، ولكِ تاريخ مثبوت
وأنا مُسلم حَامد باجِيب الفَن ويبقى ذِكرى بعد ما أموت
تحيَا رجال بَلدى وتعِيشى يامصر يا حرّه.

(٣)

ياداخِل الكَرْم ازرَع فيه ماتنامشى
ومن داخل الكرم هَات حرّاس ماتنامشى
متقلّدين بالسلاح الكل والنِمْشِى
ساحِبين سلاح وجَبَخَان على أخْد التار ماتنامشِى
قالم: عزولك صفالك. أنا قلت: ما حال
عاقل ومجنون يبقَى فى كلّ ساعه بحَال
زمان سمعنا مَثل من اللى قَبْلِنا قالُم:
اللى يعادى الرِّجال لو كان سبع ماينامشى.

(٤)

دخلت دى الدار باحسبها كما الأوِّل

لقيتها مظلمه وكَئِيبه والأسَاس متحوِّل
أنا قلت: يادار فين سكانك الأول
قالت: داغابو يا جدع وغيابهم طوِّل
ياطول بكايا على اللى رحل ولا وَدَّعنى من الأول.

(٥)

تعالى يا طبيب المَبَالى شوف نوح العليل وبُكَاه
يا ما صرف مال من مال الصَغَا وبُكَاهْ
من بعد حيلك وعينك تقول إيه لاخوك وبكاه
جونى طبيبين وهمَّا العال ف الدنيا
كشفو على جرحى وقالو: ياجدع ماعدش لك عيش ف الدنيا
حلفت بالله صِيم العام يلزمنى
واللى مايبكى علىّ وأنْا حى ف الدنيا
بعد الممات يدبِّر دمعته وبكاه.

(٦)

ياريس البحر أُفْرُط قلعك دَانْا شايف الهوا مَعْدُول
الفن ياريس موجود بس البال مشبوك على طول
وانا أصبحت زى الجمل ع السلسله ماقبال
والفن والبال يا قاضى الغرام معدول.

(٧)

أمانة ياطبيب تعال قُدَّام بيت العليل دَلَّى
واكشف عن الجرح ياطبيب اللى صابحه دَلَّى
وان كان دوايا مع المخلوق ياطول ذُلِّى

وإن كان دوايا مع الله قلّ إيدك يا طبيب قِلىٍّ
خلى المقادير تاخد حقا خلى
لايوم ياطبيب قلت لى جرحك عليه نُوَره
دنيا غروره تعلى ناس وتدَلِّى.

(٨)

ذَلِّتنى يازمانى وحكمك مال حَاكِمْنى
وأنْا كنت مبسوط يازمان ولا كان حد حاكمنى
لما عرفت النوم مفيش اليوم حاكمنى
الليل إذن طال حرام النوم على عيونى
صبحت ماشى على القدم حافى ولاخفيِّت
أهل الهوى ف الدوا مفيش يوم قالو مالك
صبحت زى الجمل بارك على خفى
من فكر لَيَّام منيش قادر أقول جسمى
راح الشباب راح ماعاد فاضل خلاف جسمى
خدمت خصمى وأكل العيش حاكمنى.

(٩)

زمانى علىَّ مال، فض المال وأنْا مالى
وحبيبى له مِيل حِداَ العزَّال وأنْا مالى
أنا شريته بالمال صَبَح مال وأنْا مالى
أنا خايف أكلمه بالسر يبوح للغير
حبى بديع الشكل لَكنْ منه الجيران بتغير
زعلان مع الغير تاركنى وأنْا مالى.

(١٠)

عينى رأت قصر عالى بشبابيك ونَعَايِمْ
وتحت منه شِرشَار شِي طاير وشِي عَايِمْ
وأنْا إن هَبِّنى الشوق لافرط قلعى وأْجى عايم
وأبيِّت الليل عند محبوبى على فرش ونعايم
أمانه ياحبايبى ماتلومونيش داأنْا مشبوك مش فاضى
دا زى بحر الدَّمِيرَهْ دائما مليان مش فاضى
والفن موجود بس البال مش فاضى.

(١١)

رقدت عيان لم حد قال عوافيه
كَرْم الحبايب نِشِفْ لم حد قال عوافيه
والسبع نام واختشى، كلب البلد عوافيه
ماتفرحوش يا رَفَاقَهْ دا كل حى له يوم
هَلْبَتّ من يوم تَاجِى للجدع عوافيه.

(١٢)

تاجر نزل سوق بِدُّه يشترى غالى
لِقِى الجواهر رخيصه أما الصدف غالى
صرخ الجواهرجى وقال: اتبهدل الغالى
الغالى غالى يا للى تفهمو الغالى
ياعم إذ بعتنى بعنى بتمن غالى
وعلِّى شرفى وخلِّيلى مقام عالى
وأنْا عبد لسياد ومِرَبَّى على الغالى

زمان سمعنا مثل من اللى قبلنا قالم:
العرض زى القزاز أما الشرف غالى.

(١٣)

تاجر من الهند واسق مركبه غِرْبَان
وشوف، ساق القباحه وخلانى وراه غلبان
يادى الزمان الردى، يادى الزمان الشوم
اللى القصيَّر يخوِّض والطويل بيعوم
وشوف أندل الناس بقت له حوصله بيزوم
والسبع ولَّى وعاد الصيد للغربان.

(١٤)

يابو القميص لابيضانى بالصابون مَدْعُوك
جيت الفرح ليه وصحاب الفرح مَدْعُوك
لو كنت ع البال كَانُم شيَّعُم ودعوك
لَكِنٍّ مش ع البال أُهُمْ فَرَّحُم وفاتوك.

(١٥)

يادى الزمان اللى خَلَّى السبُوعَه نامت
عَطَاشَى وجعانين وتحت حيط البخيل نامت
دول كان ليهم مَضَايفْ يا ابنى لكل الناس
يحمو طنيبهم ويخافم عليه من كل شى يئذيه
أنا يصعب علىَّ الكريم لما البخيل يئذيه
فى باطنى جرح من جُوَّه الحَشَا كَنَّاس
ماهو الزمان الردى اللى عطا وشُّه لأردَا الناس

وجاب ناس قليلة أصل على أحسن فِرَاش نامت.

(١٦)

كام عام ياطبيب وأنا على البلا صابر
بيصحنو المر ف الفنجان ويخلطوه لى صابر
صابر على الوعد وأنْا ف قلبى أنا صابر
يارب لأجْل النبى تكون لجرحى أنا جابر
أعيش بخير وسلام أنا وأهل وطنى، يارب بجاه النبى يارب
خليك ولد زين ماتقولش أنا على الدنيا كمان شاطر.

(١٧)

جيت أكتب الألف وقع القلم مَعْدُول
ماكنت خالى ياقلب ايش وقعك مَعْدُول
قوم حمِّل حمولك قلّ، اصبر ولاتْمِلّ
خليك ولد بالحلّ،ماينفعش العتاب مَعْدُول.

(١٨)

قالولى :مِنْهِى قبايل؟ أنا قلت: مِنْشَلىٍّ
قالولى: حمولك تقيله. أنا قلت: منشلى
مواضع النمل ياناس أوسع من مناماتى
وسواحل البحر ياعين أديق من جروحاتى
جابولى المر والصبر وعملوه لى بُلُوعَاتى
بقيت أسفُّه يا ناس بلُوحَاتى
وأنا بقيت زى السمك ف البحر منيش راسى
حتى الجروف والجزاير لاطَمَتْ راسى

كتير من الناس يقوللى: ياجدع قاسى
تَدِّيتْ أقاسى لقيت الوعد مِنْشَلى

(١٩)

صابح مسافر ياطبيب فايتنى عليل على مين؟
قال: أنا أداويك يا عليل بَس حَقّ الدوا على مين؟
قالت أم العليل: داوى العليل ياطبيب وخد جميع مالى
قالت مِرَاةْ العليل: داوى العليل ياطبيب وأنا أديلك ف الهوى ليله
قال أبو العيل: داوى العليل ياطبيب ويبقالك ف الخَلا عندنا علامات
تزرع وترفع ف الخلا علامات
طق العليل مات من قُولِةْ حق الدوا على مين؟

(٢٠)

وانْا بقول :بكره وبعده وبعد اللى ورا بَعده
دا انْا غاب حبيبى ياعين ما الاقيش ف البلد بَعده
يا ناس هاتولى حبيبى دا ضرنى بُعده
لا سَهْر بَارْتَاح، ولا بَانْعسَ يجينى نوم
ولا أكل باكُل، ومَلِيش جَلَد ع الصوم
سِمْعِتْ مُنَادى يُنادى ف المدينه اليوم
اللى اتْبَلَى بالغرام يصبر على وعدُه.

(٢١)

ياللى ضِحكْ لَك زمانك راح يضحك عليك على طول
واللىَ يبكّيك يا ولدى راح يبكى عليك على طول
حَرِّص من الخِصم مَرَّه أما الحبيب على طول

عارف خبايرك حبيبك وقَايس عَرْضَها مع طول
والهِلْف هلف لو راكب ف الحروب خليه
وقت الطعام قَدِّم الحلو وأخِّر الخَلّ خلِّيه
دنيا رديه وفيها كل شئ علامات
نبكى على الحى ولاً نبكى على اللى مات
نبكى على شجره تضلل على اللّمات
الهلف هلف لو حى على الدنيا كإنَه مات
والسبع لو مات تفضل ذِكرِتُه على طول.

(٢٢)

عينى رأت بنت ف الأصل عَرَبيِه
طَلَبْت منها الوصال قالت: عيب عَرَبيه
ما تروح لابويا أهُو موجود على المالح
خدنى حليلتك تعيش مبسوط عربيه
تتهنى بالعز تبقى السُّكنى على المالح
أنا قلت: يا بنت بزيَادَهْ عذاب ماتْجيش
ما بكره ماتجيش لِنَا مْقَابله ف دور تانى
سبب عَيَايا وبْلاياَ بنت فى الأصل عربيه.

(٢٣)

دخلت دار الحبايب عَشمَان ومالِى ايدِى
ضيَّعت مالى ومال الجِد ومال ايدى
أنا لما لِقِيت العزول مِتمَكِّن ومالى ايدى
أنا قلت:يا قلبى، ويا عقلى تعال ادخل الدار وصَالِحْهُم

واقعد معاهم ياقلب ساعه ولا اتنين على الزاد ومالحهم
أنا لَمَّن لقيت العزول مال خالص واختلى بِقىِ مَعْهُم
عاودت أبكى وأمسح دمعتى بايدى.

(٢٤)

عجبى على بنت لَكِن حَظَّها كَداب
كتبو كتابها لراجل كبير كداب
قالت: نصيبى كدا وغير النصيب كداب
أهرب أروح فين من المكتوب يا حبيبى
زمان سمعنا مثل زى العسل وقرا:
راجل يحَرِّر مَرَهْ يبقى البعيد كداب.

(٢٥)

يابحر بغداد ماجاش خِلى مَلا مِنَّكْ
أبيض ظريف المعانى يخشى النظر منك
إن ماقلتليش على اللى ملا منك
لاهدم جُرُوفَك وانزح مَيِّتَك منك
وأحلف على دى الصبايا مايملوش ميتك منك.

(٢٦)

عينى رأت غزال زين طالع العصر بيشاور
عليه جوز عيون سود وخدود حمر وكَاشات وأساور
طلبت منه الوصال قا للى: ياجدع شاور
أنا قلت: ناسك كتيره ولم أقدر أعانيهم
قال: سل سيفك واقطع راس الكبير فيهم

وأطلب وصالك من المحبوب لاتشَاوِرْ.

(٢٧)

أحد فايت على روض لقى طير مِتخَلىً
طاطا عليه يِمسكُه قال له الأسد: خلى
لَهُو إنت مجنون ولا العقل بيك خَلّى
دا صاحب الطير أسد راس يتباهى بشرب الكاس
لو زعق وقال حَاسْ يسقى المجرمين خلى.

(٢٨)

الشوك بَقت له روايح والورد غَمَّض ليه
ابن الأصيل اتْنَخَى والندل راكب ليه
دا الولد يُعبر الخماره ويقول: ياجورج شوف أبويا يشرب إيه
والأم تَعَرِّص على البنت والدنيا جرالها إيه
أدى الزمان اللى موصِّى حسان اليمانى عليه
زمان وأقولك إيه.. الدنيا جرالها إيه؟!

(٢٩)

طيب ياطيب يا للى أصل أبوك طيب
والعم طيب وخالك أصل أبوه طيب
تقعد بِمَحسوس وتتكلم كلام طيب
تبقى عسل نحل ومْرَوَّق بزيت طيب.

(٣٠)

صرخت عزيزة وهى بنار الحشا صَادَفْ
على حب يونس ونارها فِ الحشا صَادَفْ

قالت: يا مرحبا يا للى له حبيب صادف
قالت :يا مرحبا يا يونس لما أتيت لى
دانْا أعد ليلى يا روحى فِ الكتب باسمك أنا أتلِى
أمانه يا يونس تعالى عندى وباتْلِى
دا عود مبروم على عمود بِميتَلاىْ
شوف جُور عزيزة خدت يونس فِ القصر طَلَّعْتُه
وبَنَتْ له فِسْقيَّه وقالت له: رَيَّح هِنا من الرمل لَيصادِف.

(٣١)

نِزلت عزيزة بتِتعَكز على بُوصَه
لبستِ مَلابس مَهيش فِ الغرب مَلبوسه
شق القَمر ف اليمن نَوَّر على تونس
وف شقة القَمر ضحك الأمير يُونس
خالُه أبو زيد قال: مِين ضَحَّكَكْ يا يونس
شفايف عزيزه بترعَى فى حَشَا يُونس
عزيزه تقول ليونس: يا يونس أبويا بَنَالى قصر من الحُجرَايى
طوبه من الدهب وطوبه من الحجراى
وان ماعَجَبك نوم الفِرَاش يا يونس تعالى نام على حجراى
وان كنت رَيِّس قِرَارِى قوم قَلِّب الدفه
إوْعَى مَقْدِمِ الدفه ياروحى يُلطُم الحُجُرَاىْ.

(٣٢)

نِقرَا ألف صاد تُهجرنى وتكتب صَادْ
والقلب جَاتُه غَشَاشَة من الهموم وانصاد

والهم والبين والأيام نحفم جسمى
يستاهل اللى عَكِّر وغيره صاد.

(٣٣)

راح الجلع فِ أُوان الصِّغر مادرِيت
وادى الشعر أهو شاب مِن بعد السواد ما دريت
وادى السِّنَان اتقَلعَّمُ، حتى الأسنان مادْرِيتْ
وادى اللحيه شابت وزَانهَا الإله بالشيبْ
استاهل أنا اللى فْ أحسن نعيم فَرَّطَت
لما الأهل كرهونى وزادم معاى فِ الرط
قوم فِ جسمى فَرَّطْت.. خدمت العزول مادْرِيت.

(٣٤)

الجمل يقول للقَعُود: مِشْ لازم خِزم وعقال
والفطفطه عيب وسط الرجال واعقال
كام أقول لك :طيب وطابت لك
كَم شَاب شملول ياولد مِثلكَ رمُوه الرجال واعقال.

(٣٥)

دَاْنا طول عمرى يا ناس لحبيبى أنا أدلَّع
وأقول له: دا حلو ياحبيبى ودَا دلَّع
يا حلو لِفْ السجاره ياجميل ولَّع
وأنا صَبَحت ملفوف زى السجاره وفْ يَدِّ الجميل وموَلَّع.

حواش :

(١) كـام: كم، أول من الآه: الأول من أنواع الآه، مـال: جـار وظلم، خف: قل، ورايا : ورائى، ف عـيـله: فى عائلة والمقصود أنه مسؤول عن عائلة، تجى: حوالى أو تقترب من، عشر تنفار: عشرة أنفار، تلفان: تالفا أى فاسد أو منحل، وأسود: هى هنا على صيغة التفضيل أى أشد سودا، بقى: أصبح، من جد: حقيقة ملموسة أو حادا شديدا، اللى: الذى (اسم موصول)، جد: المقصود من أضيف إلى من يعولهم من أقارب غير من ولدوا له، ما عاد: لم يعد، يترد: يعود إلى صوابه إذ بلغ الغاية فى فساده ومضى فى طريقه إلى مدى يصعب تداركه.

(٢) عـدى: تجاوز وتفـوق على، بـاريز: باريس (عـاصـمـة فـرنسـا) بناك: بناءك، نظمـو :أقـامـوا، شـارع الكورنيش: هو الشارع الرئيس فى كثير من مدن مصر، وكانت إقامتـه من الأمور التى حرصت عليها حكومات ثورة يوليو ١٩٥٢ واستقبلها الناس باهتمام واضح، بجمال: جمال عبدالناصر الذى ارتبط اسمه وارتفع بمواجهة الشعب المصرى للعدوان الثلاثى عا م ١٩٥٦، بأجيب: آتى بـ والمقصود هنا أصوغ.

(٣) الكرم: مجموعة النخيل، النمشى: النمشة من النيمجة بالفارسية اسم لنوع من السيوف وبندقية قصيرة (انظر د. أحمد السعيد سليمان: تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل، دار المعارف، ١٩٧٩، ص١٩١-١٩٢)، جبخان: الجبخانة وهى مستودع الذخيرة، وتطلق أحيانا على الذخيرة نفسها (انظر أحمد السعيد سليمان مرجع سابق، ص ٦٥-٦٦)، ما حال: ما الحال وهو سؤال للاستنكار والنفى، ولعل المعنى أنه محال - وهو ما يميل إليه مسلم - وسياق النص يسمح بكلا الدلالتين، ولو كان سبع: لو كان أسدا. والشرطية هنا تذهب إلى دلالتين كل منهما محتمل، الأولى: (حتى لو كان سبعا مطمئنا لقوته فإنه ينبغى ألا يغفل عن أعدائه) والثانية: (إنه لو كان سبعا حقا فلن يغفل عن أعدائه) وإن كانت الدلالة الأولى أبلغ فى رأينا.

(٤) دى: هذه (اسم إشارة)، الأول: كسابق عهدها أوكما كانت من قبل، فين: أين، سكانك الأول: سكانك السابقين، دا: إنهم، ياطول: ما أطول، ولا ودعنى من الأول: دون أن أعرف شيئا بشأن رحيله أى أنه رحل فجأة ودون أن يهتم بتوديعى.

(٥) المبالى: المبتلون ببلاء، شوف: انظر وتأمل، يا ما: ما أكثر ما، مال الصغا: المال العالى القيمة الجيد الصياغة إذ كانت العملة تسك من الذهب أو الفضة وكانت قيمتها تقدر فى نظر المتعاملين بها بجودة الخامة وخلوها من الغش أو ما يداخلها من معادن أخرى كالنحاس وغيره، وبكاه: بكه أى دفعه بكثرة وقوة، حيلك: قوتك وصحتك وجهدك، إيه: ماذا، وبكاه: وأبوك، جونى: أتونى، العال: الأفضل والأكفأ، صيم العام: صوم العام كاملا، يدبر: يوفر.

(٦) قلعك: شراعك، شايف: أرى، معدول: معتدل والمقصود ريح طيبة، بس: ولكن، مشبوك: مشتبك منشغل، على طول: دائما، صبحت: أصبحت، زى: مثل، ماقبال: ما أقبل أى لاأقبل أى أنه لايقبل القيد، معدول: مع دول أى مع هؤلاء.

(٧) أمانه: قسم معتاد لدى الجماعة الشعبية المصرية وهو هنا يستحلفه بالأمانة حثا له على الاستجابة لرجائه، قدام: أمام، دلى: حط أو إنزل، دلى: هذا الذى، دوايا: دوائى، قل: ارفع، خلى: دع واترك، حقها: غايتها ومداها، نوره: أى أصبح مندملا فى طريقه إلى الشفاء، تعلى: ترفع، تدلى: تنزل به.

(٨) مبسوط: سعيد، مفيش: مافيش أى ليس فيه والمقصود لايوجد، إذن: إذا الشرطية، ولا خفّيت: لم أشف، مالك: ماذا بك. أى أنهم لم يكلفوا أنفسهم مجرد السؤال عما به، خفى: خف الجمل وليس المقصود هنا قدم الحمل وإما ركبته، ليام: الأيام، منيش قادر: لم أعد قادرا أو مستطيعا، أقول جسمى: أنطق ولو شاكيا بألم جسمى، خلاف: سوى، خلاف جسمى: سوى شبحى فحسب.

(٩) فض: نفد، مالى: مالىّ نسبة إلى المال والمقصود أنه من ذوى المال أى واسع الثراء، حدا: عند، العزال: العاذلون جمع عاذل، مالى: ليس لى أى أنه يميل إلى عاذلى وليس لى عنده مثل هذا القدر من الأهمية، صبح: عاد، مالى: ليس لى يد فى تحوله، زعلان: غاضب.

(١٠) نعايم: جمع نعيم، شرشار: الشرشور طائر مثل العصفور، يقول الدميرى إنه «أغبر على لطافة الحمرة» حياة الحيوان - مادة شرشور. ويشيرإلى أنه أبو براقش ويحيل إلي القزوينى صاحب عجائب المخلوقات فى قوله "أنه طائر حسن الصوت طويل الرقبة والرجلين أحمر المنقار... ويتلون فى كل ساعة يكون أحمر وأزرق وأخضر وأصفر" الدميرى، مصدر سابق مادة أبو براقش، شى: شئ أى بعض منه، عايم: عائم، هبنى: هب على، لأفرط قلوعى: لأفردن أشرعتى، فاضى: خال، بحر الدميره: نهر الدميرة والمقصود الفيضان، مليان: ملئ.

(١١) عيان مريض، حد :أحد، عوافيه: دعا له بالعافية أى البرء، نشف: جف، اختشى: خجل والمقصود هنا خنس وتراجع عن ضعف، كلب البلد: أى الكلب المستأنس وليس كلب البر الشرس، ومن طباع كلب البلد (الكلب البلدى) أن يكون أليفا وهو تعميق للمفارقه، عوافيه: عوى فيه أى عوى فى وجه الأسد أو عوى عليه دلالة على انقلاب الحال، هلبت: حتما، للجدع: للرجل الأصيل وتستخدم للرجل عموما، وإن غلب وصفه بصفات إيجابية كالأصالة والشهامة والنخوة، وأصله من جذع للفتى من الإبل (لسان العرب - مادة جذع).

(١٢) بده: بوده أى يريد أو ينوى، اتبهدل: أهين وامتهن وتدهور به الحال، خليلى: خل لى أى إجعل لى، مْرَبِّى: مُرَبَّى أى رُبِّيت، قالم: قالوا، القزاز: الزجاج، وإيراد المثل فى نهاية الموال من التقاليد المتواترة، ويطلقون فى تونس على مثل ذلك مصطلح (محل شاهد) وهو نوع من الشعر الشعبى ينتهى بمثل من الأمثال السائرة، وراجع محمد المرزوقى: مختارات من محلات شاهد، الدار التونسية للنشر، ١٩٦٩.

(١٣) واسق: شاحن أو قد ملأ، غربان: غرباء، شوف :انظر أو تأمل وفعل الأمر هنا مقصود به الاستنكار والدهشة. ساق: دفع أو قاد والمقصود هنا أنه استطرد أو بالغ فى، القباحة: القبح أى التطاول وسوء الأدب، خلانى: جعلنى، يادى: يا لهذا، الردى: الردئ، الشوم: الشؤم، القصير يخوض: أى أن القصير يستطيع اجتياز الماء العميق بينما يضطر طويل القامة إلي معاناة السباحة عاجزا عن خوض ماء استطاع نقيضه اجتيازه واقفا دلالة على رداءة الزمان، أندل: أكثر الناس نذالة وخسة، بقت له: أصبحت له، حوصله: هى من الطائر بمنزلة المعدة من الإنسان (لسان العرب - مادة حوصل) وتستخدم للإنسان والمقصود عادة هو أن الحوصلة هى مصدر الطاقة فالمعدة الخاوية لايستطيع صاحبها أن يبذل جهدا يسيرا فضلا عن أن يعربد ويصيح، ويقولون فلان نافخ حوصلته إذا زاد فى صياحه وهو مأخوذ عن الحالة التى يلاحظونها على الديك عندما يصيح حيث يبدو وقد نفخ حوصلته مستجمعا قوته، يزوم:يصوّت ويقال عن الصوت المكتوم الغاضب وخاصة من الوحوش، ولى: تراجع والمقصود أن زمنه قد ولى، عاد: أصبح والمقصود تحديدا اقتصر الصيد على الغربان.

(١٤)لابيضانى: الأبيضانى أى الأبيض، مدعوك: مغسول جيدا، جيت: أتيت، الفرح: الاحتفال، ليه: لماذا، صحاب: أصحاب، مدعوك: ما دعوك أى لم يدعوك، ع البال: على البال أى فى ذاكرتهم ووعيهم، كانم: كانوا. شيعم: شيعوا أى أرسلوا، أهم: ها هم، فرّحم: فرحوا أى احتفلوا، وفاتوك: تركوك والمقصود تجاهلوك.

(١٥) خلى: جعل، السبوعه: جمع سبع، حيط :حائط، طنيبهم: الطنيب هو النزيل اللائذ بغيره من أشراف الناس وكرامهم، يخافم: يخافون، يئذيه: يؤذيه، كناس: أى أنه جرح مؤلم يكنس فى طريقه الراحة والطمأنينة والاستقرار والسلامة، ما هو: ولكنه أو إنما هو، عطا: أعطى، وشه: وجهه والمقصود أقبل على، لأردا: لأردأ، قلة الأصل: من أشد مفردات القدح فى التعبيرات الشعبية وتعنى سوء المنبت.

(١٦) بيعجنو: يدقون، صابر: صبر وهو أشد العطارة مرارة، الوعد: المقدر، خليك: لتكن، زين: حسن أو كامل، ماتقولش :لاتقل والمقصود لاتظن أو تتصور أو تتوهم، كمان: كذلك، شاطر :ماهر أو قادر.

(١٧) جيت: جئت، معدول: معتدل ووقوع القلم معتدلا يعنى أنه استقر على نحو لايناسب الكتابة حيث يكون وضع القلم عند فعل الكتابة هو الوضع الرأسى فإذا ما سقط فإنه يتخذ الوضع الأفقى، ما كنت: ألم تكن وهو استفهام استنكارى، وقعك: أوقعك، معدول: مع دول أى مع هؤلاء، قوم: قم، قل: ارفع،

خليك: لتكن، بالحل: لعل معناه الرزانة وهو - من بين الاشتقاقات التى أوردها ابن منظور لمادة (حلل) ، - الأقرب إلى سياق نص هذا السطر من الموال، ماينفعش: ماينفع أى لايفيد، معدول: مع هؤلاء.

(١٨) قالولى: سألونى، منهى: من أنهى أى من أية؟ قبايل: قبائل، منشلى: اسم قبيلة، منشلى: من شال لى أى من حمل عنى حمولى، بلوعاتى: أى على هيئة حبوب أبلعها، بقيت: أخذت، أسفه: أتجرعه، بلوحاتى: بكفوفى دلالة على الكثرة، مناماتى: موضع نومى، أديق: أضيق، منيش راسى: غير مستقر، الجروف: حواف النهر، لاطمت: لطمت مرارا وهى على صيغة المفاعلة لأن اللطم لايكون من طرف واحد وهو الأشد أثرا بالنسبة لرأس يلطمها ماهو أصلد منها، قاسى: فعل أمر من قسا والمقصود تحمل، منشلى: مدخر ينتظرنى.

(١٩) صابح: مبكر، على مين: على من؟ والمقصود تترك أمر علاجى لمن بعدك؟، أدوايك: أعالجك، بس: لكن الاستدراكية، حق: ثمن، الهوى: الغرام والمقصود هو أن زوجة العليل تَعدُ الطبيب بقضاء ليلة فى فراشها أجراً لعلاج زوجها، الخلا: الخلاء ويطلق هذا الاسم على مناطق الحقولَ لخلوها من بيوت السكنى وهو خلاء نسبى بطبيعة الحال، علامات: العلامة اسم يطلق على أجود أنواع القمح وعلى مايستخرج منه من دقيق والمقصود هنا - فيما يبدو- كل المحاصيل الجيدة على سبيل الاستخدام المجازى. كما أنه يجوز أن يكون المقصود هو أن يصبح لهذا الطبيب علامات فى أرضهم وهى الحدود التى تميز الأرض التى سيحصل عليها مقابل علاجه لعليلهم، ترفع: تقيم، علامات: هى هذه المرة واضحة فى دلالتها على العلامات التى يضعها صاحب الأرض لتحديد حدود أرضه عن أرض غيره، طق: انفجر، قولة: كلمة والمقصود عبارة.

(٢٠) بكره: غدا، بعده: سواه، هاتولى: احضروا لى، لا سهر: لا سهر والمقصود فى النص أنه ليس سهرا طيبا يستمتع به وإنما هو سهاد، مليش: ليس لى، جلد: صبر، سمْعت: ينطقها الشاعر على هذا النحو وكأن الفعل مسند إلى المؤنثة الغائبة والمقصود سمعت أنا (إنها ضَروَرة الوزن).

(٢١) حرِّص: احرص واحذر، خبايرك: أخبارك والمقصود هنا خفاياك وأسرارك، قايس: اسم فاعل من قاس يقيس، عرضها مع طول: عرضها وطولها والمقصود أنه على دراية دقيقة بأبعاد الموضوع وهو تعبير شائع، الهلف: التافه قليل القيمة والأهمية والفاعلية ومن معانية فى لسان العرب الكذاب والثقيل البطئ الذى لاغناء عنده (انظر مادة هلف)، خليه: خَيْلٌ له أى خيله، رديه: رديئة، وفيها كل شئ علامات: وكل شئ فيها علامة على رداءتها ويجوز أن يكون المقصود أن كل شئ فيها على موت أى إلى فناء، اللمات: جمع لمة وهى الجماعة من الناس واللم عموما هو الجمع، على الدنيا: يقال(على وش الدنيا - على ضهر الدنيا) وهى هنا توكيد لمعنى كلمة حى السابقة عليها كأنه يقول: لو كان حيا شاخصا حقيقة وليس مجازا (فهناك من هو حى ولو كان مدفونا فى باطن الأرض)، ذكرته: ذكراه والمقصود آثاره وسيرته.

(٢٢) ف الأصل: ذات أصل أو فى حقيقة أمرها، عربيه: نسبة إلى العرب، عربيه عار بى وهو تجنيس تام وفق التقاليد الفنية الغالبة على تشكيل الموال، ما تروح: فلتذهب، لابويا: لأبى، أهو: إنه، المالح: البحر، مبسوط: سعيد وهو من البسط عكس القبض، بزياده: كفى، ما تجيش: لا تأتى والمقصود لا يصح، أهو: هاهو، ما تجيش: غير مواتية، بكره: غدا: ما تجيش: لا تأتى (فعل أمر)، دور: مناسبة أو فرصة، تانى: ثان والمقصود آخر، عيايا: مرضى، بلايا: بلائى.

(٢٣) عشمان: مؤملا، مالى ايدى: مالئ يدى أى واثق وهو تعبير شائع يقصد به الثقة والتأكد بشأن موضوع ما أو شخص ما، ضيعت: انفقت وأفنيت، مال الجد: ما ورثته، مال ايدى: مال يدى أى ما أحرزته بكدى وعمل يدى، العزول: العاذل، متمكن: ثابت مستقر أى هو لدى أحبائى فى موضع مكين، مالى ايدى: المقصود مالئ يده أى واثق مطمئن وقد جاءت هنا منسوبة إلى المتكلم مراعاة للتجنيس، ولا: أو، مالحهم: شاركهم الطعام وهو تعبير شائع يعكس تصور الجماعة الشعبية ومفهومها ومعتقدها حول (الملح) ومايحققه - أو ينبغى - التناول المشترك للملح من ترابط وتآزر ووثاقة علاقة

(بينهم عيش وملح - أحافظ على العيش والملح اللى بينا.. وهكذا)، لمن: لما أو عندما، خالص :تماما، اختلى: انفرد، عاودت: عدت.

(٢٤) كداب: كذاب والمقصود سئ، كتبو كتابها: عقدوا قرانها، كداب: كالدابة، نصيبى: نصابى أى حظى، كدا: كذا أى هكذا، كداب: كذاب والمقصود باطل ووهم أو لن يحدث ولايجوز التعلق به فهو قدر محتوم، المكتوب: القدر، ماخدوش: لا آخذه أى لا أتزوجه، زى العسل: مثل العسل أى فى حلاوته والمقصود فى حسن ودقة تعبيره عن واقع الحال فالحلاوة هنا معنوية بداهة وإنما جئ بالعسل تحقيقا للسجع مع لفظ (المثل) على أن المعنى لم يختل بل لعله جاء أوقع تعبيرا فى إطار أو مجرى السياق التعبيرى العام للجماعة الشعبية حيث يوصف الكلام الطيب بأنه كالعسل وهو وصف متواتر، وقرا: ترد على لسان الشاعر بالقاف ولكنها تبدو كأنها الجيم ومن هنا تصبح جرى بمعنى سار أى المثل السائر أو الجارى على أنه يظل أمر كونها بالقاف هو الأكثر احتمالا اتساقا مع العادات الصوتية للشاعر والسياق اللغوى (الصوتى) العام للجماعة الشعبية حيث تُعَطَّش الجيم وتنطق القاف جيما قاهرية (كافا فارسية) وفى هذه الحالة فإن المعنى هو أن هذا المثل فى حلاوة العسل سواء بسواء لأن القرو والقرى فى لسان العرب هو " كل شئ على طريق واحد " انظر مادة (قرا)، بل ربما كان المعنى هو أن هذا المثل يتجاوز العسل فى حلاوته إذ من معنى القرو فى اللسان التجاوز فقروت الأرض " سرت فيها وهو أن تمر بالمكان ثم تجوزه إلى غيره" انظر المادة نفسها، راجل: رجل، يحرر: يجعلها حرة والمقصود أن يضبط سلوكها ويجعلها مستقيمة، والحرة فى الاصطلاح الشعبى هى المرأة التى لا تسلك سلوكا منحرفا ومن المتواتر فى الثقافة الشعبية المصرية أن المرأة هى وحدها القادرة على مراقبة سلوكها والمحافظة على شرفها وأنها قادرة على الإفلات من الرقابة، البعيد: تعبير على هيئة الجملة الاعتراضية يشيع فى الاستخدام الشعبى ويقصد منه عدم مواجهة المخاطب بالمضمون السلبى حيث يشيرون إلى أن مثل هذا المضمون إنما ينصرف إلى الغائب (البعيد) وهو لون من ألوان اللياقة فى الحوار، كداب: كذاب والمقصود واهم مدع.

(٢٥)بحر: نهر، ملا: ملأ، ماقلتليش: لم تقل لى أى تخبرنى، انزح: أَفْرِغ، ميتك: ماءك.

(٢٦) جوز: زوج، كاشات: جمع كاشة وهى إسوارة من العاج، شاور: اعلن عن مقصدك والمقصود هنا أقبل، ناسك: أهلك، ولم: ولا، أعانيهم: أواجههم، تشاور: تستأذن.

(٢٧) أحد: شخص ما، فايت: اسم فاعل من فات أى مر، طير: طائر، متخلى: متروك والمقصود وحيد أو منفرد، طاطا :انحنى، خلى: اترك (فعل أمر)، لهو إنت: أأنت، خلى: مختل مضطرب، أسد راس: أسد قوى. ووصف الشخص بأنه رأس تعبير متداول للدلالة على القوة والجبروت يقال مثلا هذه (مَرَةْ راس) ويقصدون بذلك أنها امرأة شديدة المراس، حاس: كلمة صياح غاضب يطلقها الرجل وهو يتأهب لقتال ومن معانى التحوس فى لسان العرب التشجع والرجل الأحوس هو الجرئ لايرده شئ والحوس انتشار الغارة والقتل (انظر مادة حوس)، خلى: خَلّ وفى التعبير الشعبى (سقاه الخل بدوده) زيادة فى التنكيل حيث لم يكتف بسوء طعم الخل بل هو كذلك خل فاسد ملأه الدود.

(٢٨) الشوك: المقصود هنا أراذل الناس وشرارهم، روايح: روائح، غمض: عكس تفتح والمقصود ذبل ومات أو أنه لم يتحقق، اتنخى: تراجع وخمل، الندل: النذل، راكب: أى علا وظهر وترأس، يعبر: يجتاز والمقصود هنا يرتاد، جورج :علم متداول لدى المسيحيين، شوف: انظر والمقصود اسأل، تعرص: تقود وأصله تُعَرِّس أى تعد أو يعد - وهو الغالب - الفتاة للعرس ثم ميل به إلى تدبير شئون المرأة التى تمارس الدعارة وينطق اسم الفاعل منه على صيغة اسم المفعول ولكن لايفهم منه إلا معنى اسم الفاعل، موصى: من وصى والمقصود نبّه إليه وحذّر منه، حسان اليمانى: أحد تابعة اليمن قتله كليب ثأرا لمقتل ربيعة وقبل قتل حسان طلب من كليب أن يمهله حتى يخبره بما سيحدث حتى آخر الزمان ثم قال ما سمى بملحمة حسان الكبرى والتى تنبأ فيها بأحداث التاريخ التالية. (انظر قصة الزير سالم الكبير، مكتبة الجمهورية العربية، د.ت، ص ٢٢ ومابعدها، وانظر كذلك التيجان فى ملوك حمير لابن هشام منسوبا إلى وهب بن منبه، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء ١٩٧٩) ويتواتر ذكر حسان اليمانى

والزمن الذى تنبأ به فى التعبيرات الشعبية المصرية بالمعنى الوارد فى هذا الموال، بل إن الجماعة الشعبية المصرية إذا أرادت أن تصف شيئا بالتميز الشديد إيجابا أو سلبا قالت: (كذا من اللى وصّى عليه حسان اليمانى).

(٢٩) بمحسوس: بحساسية والمقصود هادئا متزنا، مروق: من راق أى صفا وحسن والمقصود هنا أنه أضيف إليه الزيت الطيب وهو زيت الزيتون زيادة فى طيب مذاقه ونفعه.

(٣٠) عزيزه: هى بنت السلطان معبد سلطان تونس وقد منعها عن الزواج ضنًا بها لشدة جمالها وعلو قدر أبيها وأقام لها قصرا فخما كرهته لحبسها فيه، وقد علقت بيونس بالسماع عنه من جاريتها الهلالية (مى) واستدرجته إلى قصرها خلال رحلة الريادة وحبسته، وقصته شهيرة فى روايات السيرة الهلالية وغيرها من النصوص الأدبية الشعبية، صادف: أى تصادف أن، على حب: من حب، صادف : التقى والمقصود أن حب يونس وجد له فى قلب عزيزة مكانا وأشعل هذا الحب فى فؤادها نارا هى أيضا وجدت لها مكانا فيه، صادف: عثر على، أعد: أُحصى والمقصود أمضى وأقطع، ياروحى: كناية عن الحبيب وهو تعبير شائع يعنى أن هذا الحبيب يعادل الروح أو هو هى، اتلى: أتلو أى أقرأ والمقصود هنا ألهج باسمك، أمانه: قسم شائع تستحلفه به والغاية هى الحث والاستعطاف الملح (انظر النص رقم ٧ وحاشيته)، بات لى: لتبت عندى أو معى، دا: ذا والمقصود (إنه)، مبروم: ملفوف، مركب: قد ركِّب، بميتلاى: ميت لى أى مائة لى واللى هو خرطوم مرن الحركة ومنه خرطوم النارجيلة (الشيشة) والسطر وصف لمعدات المركب الذى أعدته عزيزة ليستقله يونس فى بركة بقصرها حتى تضلل ضاربى الرمل فيظنونه يستقل مركبا فى البحر كما سيرد فى السطر الأخير من الموال، ولكنه يبقى ثمة احتمال وارد هو اتجاه عزيزة إلى وصف مفاتنها ليونس بهذه المفردات الدالة على حسن تركيب بدنها ولدونة أعضائها ومرونتها، ونصوص السيرة وغيرها تتوسع فى وصف عزيزة من حيث مفاتنها ومن حيث شغبها الأنثوى العنيف، شوف: تأمل وتعجب، جور :ظلم والمقصود هنا خروجها عن المألوف ومراوغتها وغرابة حيلها، طلعته: صعدت به، فسقيه: بركة ماء، ريح :استرح، ليصادف: حتى لايصادف أى يكتشف.

(٣١) تتعكز :تتكئ وتستند والمقصود هنا تتمايل، بوصة: البوص هو نبات الغاب ويطلق أيضا على الخيزران ومنه تتخذ العصى، مهيش: ما هى أى ليست هى، الغرب: تونس، ملبوسه: اسم مفعول من لبس أى ارتدى والمقصود أنها) ترتدى ملابس فاخرة ليس من المعتاد أن يرتديها غيرها مبالغة فى وصف ملابسها بالتفرد وعلو القيمة، شق: ظهر، نور على: أضاء (وما أبعد المسافة بين اليمن وتونس ولكنه القمر) شقة: طلعة أو ظهور، والدلالة فى ضحك الأمير يونس غامضة لم نجد لتخريجها من سبيل اللهم إلا شبهه دلالة أن ظهور القمر الذى يضئ الدنيا كلها قد ذكره ببلاده القريبة من اليمن وذات الصلات الحميمة بها ولكن الأمر يظل غامضا إذ الأولى أن يثير التذكر مزيدا من أحزانه التى برعت السيرة فى تصويرها فهو من كبار البكائين فى هذه السيرة، مين ضحكك: من أضحكك. وتأمل فإن أبا زيد لم يسأله: ماذا أضحكك وإنما من أضحكك والفارق ساطع بين الدلالتين، شفايف: شفاه، بترعى: من رعى الأنعام والمقصود هنا تنهش، ذلك أن المعنى العام هو أن حديث عزيزة الذى يقوم على الإغراء المضطرد الملح يلهب فؤاد يونس وينهشه نهشا، الحجراى: الحجرات، الدهب: الذهب، الحجراى: الحجر، إن ما: إذا لم، حجراى :حجرى، ريس :رئيس أى ربان، قرارى :متمكن وماهر ذو خبرة، قَلِّب :أدر، الدفة: أداة ضبط اتجاه المركب، إوعى: فعل أمر والمقصود احذر، مقدم: طرف، يلطم: يضرب والمقصود هنا يصطدم بـ، الحجراى: الحجر وكل هذه المفردات فى السطرين الأخيرين توريات جنسية.

(٣٢) نقرا: أقرأ، ألف صاد: حروف هجاء وكأنه يتهجى حروف كلمة أصل قاصدا الوصول أو الوصل أو الوصال ولكنه لم يتمها أو لم يترك ليتمها، صاد: حرف هجاء والمرجح هو أن المقصود بها كلمة صد، جاته: جاءته أى أصابته، غشاشه. تشويش، انصاد: المبنى للمجهول من الفعل صاد، البين: البعد والفراق، نحفم: نحفوا أى برود فجعلوه نحيفا، يستاهل: يستأهل أى يستحق، عكر: إجراء تمهيدى من إجراءات صيد السمك والمقصود فى التعبير الشعبى أن شخصا يقوم بخطوة مهمة من خطوات عمل ما ثم

يجئ من لم يجهد نفسه فى هذه الخطوة فيحصِّل نتيجتها اللازمة عنها وهو من المفارقات، والجماعة الشعبية فى سياقات استخداماتها لهذا التعبير تنحو باللائمة على من قام بالتعكير لأنه لم يحتط لعمله ومن ثم سمح لمستغل أن يستغله متربصا منتهزا للفرصة وفى الأمثال (يصطاد فى الميه العكْرة. يضرب للانتهازى المحتال).

(٣٣) راح: ولى، الجلع: البلهنية والترف ومن معانيه المبالغة فى التدليل والتدلل وأصله فى اللغة السفور والفحش وإذا وصفت به المرأة فإن المقصود به هو تركها للحياء، ونطقها بالقبيح من اللفظ فضلا عن التبرج وإن قصدوا بها أيضا أنها لاتستر نفسها إذا خلت مع زوجها بينما هى حَصَان مع غيره (انظر مادة جلع فى لسان العرب)، أوان: وقت، ما دريت: دون أن أدرى أى انتبه وأدرك، وادى: وها هو، السنان :الأسنان، اتقلعم: قلعوا وهى هنا فعل لازم والمقصود تساقطت الأسنان، وحتى الأسنان: المقصود بالأسنان الأولى عموم الأسنان وبالثانية الأسنان الأمامية وهى آخر مايسقط من الأسنان عادة، فرطت: تساهلت، الرط: الكلام الموجع الذى لا لزوم له (من وجهة نظر المضار به) وأصله فى اللغة أن الرطيط هو الحماقة وكذلك الجلبة والصياح (انظر مادة رطط فى لسان العرب)، قَوم: من ثم أو فإذا بى، فرطت: أهملت.

(٣٤) القعود: الجمل الصغير فى سن عامين إلى أن يبلغ العام السادس (انظر مادة قعد فى لسان العرب، وانظر كذلك ص١٤٧ - ١٤٨ من كتاب فقه اللغة وسر العربية للثعالبى، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٣٣)، خزم: جمع خزام وهو حلقة تجعل فى أحد جانبى منخرى البعير (انظر مادة خزم فى لسان العرب). عقال: هو الحبل تشد به ركبة البعير (انظر فقه اللغة وسر العربية، مرجع سابق ص٣٨٠)، والفطفطة: التقافز وكثرة الحركة فى تهور واندفاع والمقصود هنا ما يصدره شخص ما من جلبة ومزاحمة قولا أو فعلا متجاوزا قَدْرَه وأقدار الرجال مغترا بقدرات وهمية ومستندا إلى إمكانات يظنها فى نفسه، واعقال: واعقل (فعل أمر) أى كن عاقلا، قوم: ها أنذا، ضيب: لا بأس والمقصود هنا فليكن، طابت لك: دالت لك الأمور، بره: خارج والمقصود على مقربة منك، ربط: متربص، كم: الخبرية أى ما أكثر، شملول: ذو همه وأصله فى اللغة السرعة والخفة والتشمير (انظر مادة شمل فى لسان العرب)، رموه: ألقوه والمقصود أسقطوه وأذلوه، واعقال: وقيدوه.

(٣٥) أدلع: أدلل وهى نفسها أجلع بالتبادل بين الجيم والدال (انظر النص ٣٣ وحاشيته) دلع: قليل الحلاوة ويستخدم أيضا لما نقص ملحه أى العادم، لف السجارة: كانت السجائر يتم لفها يدويا وتسمى سجارة لف، ولع: أشعل (فعل أمر)، ومولع: مشتعل. وقد جمع هنا بين تعرضه لشرين معا أى النحافة أو الهزال والاشتعال.

وقال من المتينة*:

(١)

وياعِز الأحبَاب تِرحَل وِاْيش جرى منى   لاعِـيب عِـبْنَا ولا عَـيِّل شَكَا منى

(٢)

مكحـولِة العْـين وبِلاَدِك نَوِينَاها   والزَّادْ مَطْحُـون والقـربه مَلِيناها

(٣)

ورِقْـيتْ بَرقَـهْ ولقـيت ظُعُـونُهم تبرقى   ولايحـزِن القلب غِـيـرْ المُوتِ والفُـرقَـهْ

(٤)

وأرسلت لك دَمع عينى فى قِزاز أخضر   مِنْهُمْ سـلامـات ، منهم عَنْدَنَا تِحْضَـرْ

(٥)

تميت أداديك وَاْدِّيك البلح فى ايدك   أيَا خـاين الوِّد تكرهنى وأنا أرِيَدكْ

(٦)

تميت أداديك فِ الغـربه وبلاد الناس   والمُر مـا يِنْشـرِب والشـوكِ مـا يْنَدَاسْ

(٧)

ويا دمع عـينى تمنطاشـر قَنَا تِجْـرِى   تِسـقِى جناين عَنَبْ والناس مـاتِدرِى

(٨)

واللهِ لاعَلِّمك مـانِى عليك جـاحِـد   قلبى وقلبك سَـوَا مُـفـتَـاحَـهُم واحـد

(٩)

من جامع أسْوان شُفت الزِّينَه فى جِرجا   لابس خِوِيتم دهب ف ايده اليمين فُرْجَه

(١٠)

الله يحـيِّـيك على كـيس المَحَلِّيَـه   والبَكْرِج نْحَـاس والدَّلَّة حِـجَـازِيه

(١١)

سبحـان مَن لَيِّم البطيخه ع القشره   وقليل من الناس مِنْ يُربُط على العِشرَهْ

(١٢)

مَسِّيك بالخير واحنا تَوَّنا جينا   ونفرح القلب ونْرَوِّح لأَهَالِينا

(١٣)

مَسيك بالخير يا للى جيت متعنى   لابس خويتم دهب والكف مِتْحَنِّى

(١٤)

كل النجوم غَرَّبِت وِسْهِيل على القِبله   هَيَا زايرِين النبى دَرْب النبى عِدْلَهْ

(١٥)

وأَرْسَلْت لك سَلاَمِى فى وَرَق مَلْفُوفِى   كُلُّه عَلَشَانَكْ ياجميل يا مَوْصُوفِى

(١٦)

وَنِّيتْ وَنَّه على وَنَّه على وَنَّه   واللى نوى فراَقنَا يِفْرِق ضناه عَنَّهْ

(١٧)

وِيَا من يِقُود الجمل لَمَّن أُودَّعْهُمْ   ووِدْاع بِوْداَع يا ربّ الكريم مَعْهُمْ

(١٨)

والحلو زَى الجمل يُسْرُكْ على نَابَه   وأْن سَمْهَر الليل كُلّ الإبْل بِتْهَابَهْ

(١٩)

يا حسرتى قَوْطرُو قَطَعُمْ رَسَايِلْهُمْ   لا حِبْر أكتب ولامرسالى طايلهم

(٢٠)

يا خسارةِ الزِّين يُومْ زَاحُو الرَّدِيم فُوقَه   جابم جديد الكفن وقلَّعُوه ثوبَه

(٢١)

قَصِّيت جُرة حبيبى سَنَّد الوادى   ياربى إنتَ ارحَمَهْ بجاه نَبِى هادى

(٢٢)

بالله يا قلب لاتَنسى الحبيب مِنَّك   دا كان حبيبك عزيز دا وِيِسَالْ عَنَّكْ

حواش:

(*) **المتينة:** لون من الشعر الذى يغنى خلال الدبكة البدوية، حيث يقف الرجال على هيئة صف يقسّم إلى فريقين وينتدب كل منهما شاعرا يؤدى فى مواجهة الآخر ويتبادلان الأداء على سبيل المنافسة وهو ما يطلقون عليه (المحاورة) أو (المبادعة). وقد تعتمد النصوص المؤداة على نوع من التعمية من خلال (الجناس) وهو متبع فى فن الواو أيضا الذى يعد الجناس عماده. والواو فن شعرى واسع الإنتشار فى صعيد مصر وتقوم عليه السيرة الهلالية فى صياغة شعراء الصعيد. ويفسر مسلم تسمية المتينة بهذا الاسم بأنه تعبير عن متانتها لغة ومعانى، وقوام كل نص من المتينة بيت واحد.

(١) عز: أعز (على صيغة التفضيل)، ايش : ماذا، عيب: خطأ، عيل : طفل.

• لقد أدهشنى رحيلك يا أعز الأحباب فما الذى جرى منى؟ إننى لم اقترف خطأ فى حق كبير أو صغير من ذويك.

(٢) نويناها: قصدناها، الزاد : الطعام عموما والمقصود هنا الدقيق.

• لقد قصدنا بلادك يا مكحولة العين وأعددنا لذلك زاد الرحلة من دقيق وماء.

(٣) رقيت: صعدت، برقه: إقليم من أقاليم ليبيا، لقيت: وجدت، ظعونهم: جمع ظعينة وهى الجمل يظعن عليه أى يسافر عليه والظعينة كذلك الهودج تكون فيه المرأة وتسمى المرأة أيضا ظعينة، والظعون من الإبل هو الذى تركبه المرأة خاصة (انظر لسان العرب مادة ظعن) الفرقه: الفراق.

• لقد صعدت برقة فوجدت قوم من أحبها يغذون السير راحلين وإبلهم عليها الهوادج تصاعد مباعدة لا أكاد أدركها، وليس ثمة ما يصيب القلب بالحزن سوى موت الأحبة أو فراقهم عموما بالموت أو بغيره. وقد ورد هذا النص بصيغة أخرى فيما أورده نعوم شقير عن فنون بدو سيناء فى مطلع هذا القرن فى كتابه تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها، طبعة دير سانت كاترين، بنايوتى. ف. خريستوبولوس، أثينا، ١٩٨٥ (ص ٣٥٠) يقول النص:

يا أهل المحنات يا أهل الناقة الزرقا ... مايجرح القلب إلا الموت والفرقه

(٤) قزاز: زجاج، سلامات: جمع سلام أى تحية

• لقد أرسلت لك زجاجات خضراء مليئة بدموعى حزنا على فراقك، وهى دموع تحمل لك تحياتى وتدعوك إلى العودة.

(٥) تميت : ظللت، أداديك : أرعاك واعتنى بك (وفى لسان العرب الدأدأ: صوت تحريك الصبى فى المهد - مادة دأدأ) وفيه أيضا (الدد: هو اللهو واللعب - مادة دد)، أديك : أعطيك وأصله أودى لك، أريدك: أحبك.

• لقد ظللت أرعاك وأتابع الاهتمام بك وأضع التمر فى يديك، ولكنك خائن للود تقابل حبى بكره.

(٦) تميت أداديك : انظر الحاشية السابقة، بلاد الناس: الغربة، ينشرب: يشرب (مبنى للمجهول) ، ينداس : يداس (مبنى للمجهول) أى يُمشى عليه.

• لقد ظللت أرعاك حتى وأنا فى بلاد الغربة التى تفرض على المرء أن يعتنى بذاته أكثر ما يكون الاعتناء، ولكن هذا كله لم يغير من موقفك فأنت كالشراب المر لاتجد النفس قدرة على شربه، كما أنك كالأرض المزروعة شوكا كيف للإنسان أن يمشى عليها.

(٧) تمنطاشر: ثمانية عشر، قنا: قناة، جناين: حدائق أو بساتين.

• إن دموع عينى تجرى غزيرة حتى أنها شقت ثمانى عشرة قناة تروى بساتين عنب والناس لاتعلم أن ماء هذه القنوات ليست إلا دموعى.

(٨) مانى: ما أنا أى لست، جاحد: منكر أو مخف، سوا : معا.

• أقسم لك بالله أننى سأعلمك بكل ما تريده إذ لست مخفيا عنك شيئاً، إن قلبى وقلبك أصبحا معاً

وتوحدا حتى صارا قلباً واحدا لا يفتحه إلا مفتاح واحد. وقد ورد هذا النص فى كتاب نعوم شقير (مرجع سابق) ص ٣٤٣ بصورة مختلفة، يقول النص:

والله لا علّمك مانى عليك جاحد   من صاحب اثنين كذَّب على واحد

(٩) شفت: رأيت، الزينه: الجميلة، جرجا: مركز إدارى ضمن محافظة سوهاج، خويتم: تصغير خاتم على سبيل التدليل، ايده: يده والمقصود أصبعه، فرجه: الفرج هو إزالة الغم فى اللغة واستخدمت للمشاهدة عموما حيث يقال أتفرج على كذا = أى أشاهده وكأنى أفرِّج عن نفسى باكتشاف هذا الشئ ثم هى تستخدم لمشاهدة الأداء الفنى بصفة خاصة، والمقصود هنا فى النص أنه شئ جدير بالمشاهدة لجماله أى أنه خاتم جميل.

• وأنا فى أسوان أقف عند مسجدها الجامع أرى هذه الجميلة وهى فى جرجا (حيث المسافة بيننا مئات الكيلو مترات) وكانت تضع فى أصبعها خاتما جميلا يلفت النظر (إن جمالها يتخطى المسافات كما أن حبى لها يجعل قلبى يراها أينما كانت).

(١٠) كيس: جوالق من قماش وله أحجام كثيرة واستخدامات عديدة، المحلية: الجيران أى الذين يقيمون فى قرية واحدة، أو نجع واحد أو محلة واحدة والمقصود بكيس المحلية أن الجيران يقدمون لجارهم كيسا فيه طعام بمناسبة وجود ضيوف لديه على سبيل التكافل. وقد أشار الشاعر فى شرحه لنا أن من عادة العرب أن يتنافسوا على استضافة ضيف جارهم وأن المقصود بكيس المحلية فى هذا النص إنما الرمز إلى معانى التكافل والترابط والوحدة دون أن يعنى ذلك أن أحدا يقدم كيسا على نحو حقيقى فالأمر مجازى للدلالة على أن بيته وبيوت جيرانه تمثل بيتا واحدا، البكرج: إناء يغلى فيه الماء لإعداد الشاى أو القهوة وفى (معجم الألفاظ الحديثة) أنها تركية الأصل تطلق على «كوب من نحاس أو غيره ذو عروة وغطاء وبزباز إلى جنب رأسه يصب منه المائع» تأليف محمد دياب، مطبعة السعادة ١٩١٩، ص٤٠. ويقول أحمد السيد سليمان (مرجع سابق) أن البكرج فى التركية "باقراج وبقرج: وعاء نحاسى له عروة تصنع به القهوة ونحوها" ص٤٣. وفى معجم تيمور الكبير «هو بكرج القهوة والشاى فإذا قيل تنكة أو كنكة لا تكون إلا للقهوة» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ٢٠٨، الدلة: إبريق نحاسى لصب القهوة وينتشر فى دول الخليج، حجازية: نسبة إلى بلاد الحجاز وتشتهر باستخدام الدلة فى شراب القهوة.

• أدعو الله أن يحييكم على تحيتكم لضيوفى ومجاملتى فيهم بتقديم طعامكم وشرابكم وفق التقاليد العربية.

(١١) ليم: جمع وأصله لاءم أى ناسب ووافق، يربط: يحافظ على ويتمسك بـ.

• سبحان الله الذى خلق الكائنات فى أحسن صورة وأكملها ومن حكمته أن جعل لب البطيخة يتحد بقشرتها وكأنهما شئ واحد وهكذا ينبغى أن يكون الأحبة والأصدقاء لولا أن قليلا من الناس هم الذين يحافظون على العشرة ويتمسكون بها.

(١٢) مسيك بالخير: ليجعل الله مساءك خيرا، إحنا: نحن، تونا: توا، جينا: جئنا، نروّح: نذهب أو نعود، لاهالينا: لأهلنا.

• ليجعل الله مساءك طيبا مليئا بالخير والسعادة. إننا قد أتينا لتونا لنحييك ونغنى لك ونسعد قلوبنا برقصك الجميل ثم نعود إلى أهلنا (لإننا ماجئنا إلا من أجلك).

(١٣) متعنى: من العناء والمقصود عانيت، متحنى: مخضب.

• ليجعل الله مساءك طيبا مليئا بالخير والسعادة يامن كبدت نفسك مشاق السفر (لتشاركنا فرحنا) وقد وضعت فى أصبعك خاتما ذهبيا جميلا وخضبت كفك بالحناء. وقد ورد هذا النص فى كتاب نعوم شقير (مرجع سابق) ص ٣٥٠ باختلاف طفيف (ف ايدك خواتم - بدلا من لابس خويتم).

(١٤) غربت: اختفت، سهيل: نجم يمانى شهير عند العرب ويرد كثيرا فى الشعر العربى وكذلك فى السيرة الهلالية، القبلة: المقصود الشرق، وسهيل يطلع قرب مطلع الصبح وفى بزوغه دلالة على قرب انتهاء

الليل، هيا : يا، زايرين: زائرين، درب: طريق، عدله : معتدلة أى مستقيمة.
لقد اتخذت كل النجوم طريقها نحو الغرب مؤذنة بالأفول بينما بزغ سهيل من الشرق إيذانا بقرب حلول الصباح، ويا من تنوون زيارة النبى فإن طريقه طيبة معتدلة (فسيروا على بركة الله)

(١٥) ملفوفى: ملفوف، علشانك على شأنك أى من أجلك، موصوفى: موصوف أى يا من توصف بالجمال والحسن.

● لقد أرسلت لك تحياتى فى ورق ملفوف (قد طويته عن الناس) وكل هذا من أجلك يا من لك من صفات الجمال والحسن ما يجعل الناس تطنب فى وصفك.

(١٦) ونيت:أنَّيت (من الأنين) ، ونه : أنة، ضَناه : ولده.

● لقد توجعت كثيرا وأطلقت أنات التوجع واحدة تلو الأخرى وإننى لأدعو على من ينوى التفريق بينى وبين من أحب بأن يفرق الله بينه وبين أولاده (وهم أعز الناس إليه).

(١٧) من : للاستفهام، لمن: عندما، وداع بوداع: مادام الوداع محتما، يارب: ياربى.

● أين لى بمن يقود جملى عندما أمضى لوداعهم (فالحزن الذى أعانيه يبعث فى نفسى الاضطراب فلا أستطيع قيادة جملى) ومادام الوداع أصبح قدرا محتوما إذن لا أملك إلا أن أدعوك ياربى الكريم أن تكون معهم سندا لهم ومعينا (فى طريقهم الذى لاعودة منه ولاصحبة فيه). وهذا النص غرضه الرثاء، وفى إيضاحات الشاعر لنا ذكر أن هذا النوع من النصوص الراثية يجوز أداؤه فى الرثاء وفى غيره كما أنه يؤدى أثناء الدبكة دون أن يتعارض مع الغرض الاحتفالى الفَرِح للدبكة إذ معانيه تنصرف أيضا إلى معانى فراق الأحبة على الإجمال، كما أنه لامصادرة على المؤدى فى التعبير عن مكنونه النفسى بكل تجلياته.

(١٨)يسرك: يكز أو يعض، سمهر: طال وامتد، بتهابه: الباء للمضارعة وهى زائدة وتهابه: تخافه.

● إن هذه الجميلة التى ترقص الدبكة تضاهى الجمل قوة ومثابرة وإذا طال الليل وامتد فإن بقية النساء وخاصة كبار السن تهبنها إذ لا قبل لهن بمجاراتها فى قوتها ومثابرتها وجلدها.

(١٩) قوطرو: ذهبوا ومضوا أو رحلوا، قطعم: قطعوا، رسايلهم : رسائلهم، مرسالى : رسولى، طايلهم: اسم فاعل من طال والمقصود يدركهم أو يصل إليهم.

● ياحسرتى لقد رحل من أحبهم وانقطعت رسائلهم، ولاحبر عندى كى أكتب لهم وحتى إن كتبت فليس فى مقدور رسولى أن يصل إليهم (فى العالم الآخر) وانظر الحاشية رقم (١٧).

(٢٠) زاحو: أزاحوا، الرديم: التراب، جابم : جابوا أى أحضروا، جديد الكفن: لايكون الكفن إلا جديدا ولكن الشاعر يلمح إلى هذا الجديد المحزن على عكس مايبعثه كل ثوب جديد من بهجة.

● يا لخسارة هذا الإنسان الجميل فى هذا التراب الذى أزاحوه فوقه بعد موته حيث أحضروا ثيابا جديدة ولكنها للأسف هى كفنه وخلعوا عنه ثوبه (الذى كان يسعى فيه بيننا). ومثل هذا النص لايجوز بطبيعة الحال أن يؤدى فى الدبكة لانصرافه القاطع إلى غرض الرثاء.

(٢١) قصيت: قصصت من قص الأثر ويبرع فيه البدو البراعة كلها ولهم فيه محترفون، الجره: الأثر، سند الوادى: السند هو ماقابلك من الجبل وعلا عن السفح وهو كذلك ما ارتفع من الأرض فى الجبل أو الوداى والسند أيضا الصعود (انظر لسان العرب - مادة سند)، جاه : قدر ومقام وسلطان.

● لقد اقتفيت أثر الحبيب الراحل صاعدا وراءه فى شعاب الوادى متوهما أننى أستطيع العثور عليه واستعادته وأنا أعرف أنه قد رحل بلا عودة، وإننى لأدعوك يارب أن ترحمه متوسلا إليك بجاه النبى الذى أرسلته هاديا.

(٢٢) يسال: يسأل أى يهتم.

● استحلفك بالله أيها القلب أن تحافظ على ذكرى هذا الحبيب الذى كان عزيزا وكان لاينساك بل هو دائم السؤال عنك اهتماما منه بك وحبا لك.

وقال من الخِفافْ قِيفانْ * :

(١)

يا ديب ياللى فِ الخَـــلا عَـــوِّيت — واِتْبَعْ وَلِيـــفَكْ واِشْـــرِف المِرْجَـــابْ

(٢)

مَسِّيك بالخير ياسَيِّدى مسيك بالخير — مَسِّيك بالخير ياللى نَحَاك البُعْد عَنَّا

(٣)

يوم جِيتْ العَـمَـدْ وانْا عَلِيـهُم بَدِيتْ — سَـبَـقَنِّى دمـوعـى قَـبْل أرد السـلام

(٤)

مَـرْحَبَا يا قُـمَـر عـشـرين لِيله بَدِيتْ — لا انْت غـايب ولامِتْـجِيك عَنَّا عَـسَمْ

(٥)

يا قُـــمَـــر لِيلَةْ اربعطاشِـر عَنَّيْـتَنى — والعـــرب قَـــبَّلُو لِيلِى يِعَـــزُّونَـهـــا

(٦)

والغَضِى يَذكِرُونَهْ قِبْلِى جرجا السَّكَنْ — راقِىَ القـصر عـالى فَوْقِ ثَالِثْ سَكَنْ

(٧)

والغضى جاى يِوَادِعْنِى ودَمْعَه يسيلْ — لَهْلِبْ النار فى قلبى نَهَـار الرِّحَـيلْ

(*) **الخفاف قيفان:** نوع من الشعر يغنى فى الدبكة ويقوم على نظام البيت الواحد إذ لايتجاوز النص بيتا واحدا، وعلى الرغم من أن الشاعر قد قدم لنا العديد من التفسيرات للأنواع والألفاظ والمعانى ومنها مايتصل بنوع آخر قريب الصلة بهذا النوع وهو الخفاف - كما سيرد- فإنه لم يقدم تفسيرا لمعنى قيفان بل إنه تساءل - معترضا - (مامعنى ياليل ياعين!) ولم نقف فى معاجم اللغة على تفسير لها تطمئن له النفس.

(١) ديب: ذئب، الخلا: الخلاء أى الصحراء، عويت: وردت بالواو المشددة ولعله قصد بذلك إلى بيان المبالغة فى العواء، وليفك: الوليف هو الرفيق والزوج، اشرف: اقترب أو ادن من، المرجاب: من رجب ولها معان عدة وما نطمئن إليه فى تفسير هذا اللفظ هو مايتصل بالذئب إذ اللفظ فيما يبدو تحوير - تسمح به دروب الاشتقاقات الشعبية - للفظ الرجبة وهى «بناء يبنى يصاد به الذئب وغيره يوضع فيه لحم ويشد بخيط فإذا جذب سقط عليه الرجبة» لسان العرب - مادة (رجب) وفى هذه المجتمعات الرعوية

الصحراوية يمثل الذئب مفردة نشطة فى السياق الثقافى انعكاسا لأثره فى حياتهم الاقتصادية إذ يتعرض لهم ولأغنامهم، وهم معه فى صراع عنيف وترصد متبادل.

● ياأيها الذئب الذى ملأ الخلاء عواء تتبع وليفتك واقترب من المصيدة. (لا نستبعد احتمال انصراف معنى النص إلى دلالات أخرى - إنسانية - غير ذات صلة بالدلالة المباشرة للذئب).

(٢) ليجعل الله مساءك كله خيرا يا من حال البعد بينك وبيننا.

(٣) جيت: جئت، العمد: اسم جمع للخشبة التى يقام عليها البيت (الخيمة أو الخباء) انظر لسان العرب - مادة (عمد) ولعل الشاعر قصد بها بيت أحبته عموما على سبيل المجاز (ومن المحتمل أن يكون العمد اسما لموضع فى موطن الجماعة الشعبية التى ينتمى إليها الشاعر)، بديت: بدوت أى ظهرت والمقصود هللت أو أقبلت.

● عندما جئت إلى حيث يقيم الأحبة فإننى (من فرط شوقى) غلبتنى دموعى وانهمرت قبل أن أبادرهم بالتحية.

(٤) بديت: ظهرت، متجيك: من وجا أى أخفى وغَيَّب وحجب، عسم: هو أن تغمض العين من الكلل والعسم أيضا هو شدة الزمن وكذلك الانتقاص

● مرحبا بك أيتها الفتاة الجميلة التى طلعت علينا كالقمر فى ليالى اكتماله، لقد جئت إلينا ولم تحجبك شدة أو كلل أو نقص.

(٥) أربعطاشر: أربعة عشر، عنيتنى: عذبتنى أو أرهقتنى، قَبّلو: قبلوا أى اتجهوا إلى الجنوب.

● يا أيها البدر الذى عذبنى لقد اتجه العرب إلى الجنوب حيث تقيم من أحبها ليقدموا لها واجب العزاء (يعترى هذا النص قدر واضح من الغموض).

(٦) الغضى: ذو الحياء ومن قول الطِرِمَّاح: (غَضِيٌ عن الفحشاء يَقْصُر طَرْفه) لسان العرب - مادة (غضا)، قبلى: جنوبا، جرجا: مركز إدارى يتبع محافظة سوهاج، السكن: الإقامة، راقى: راق أى صاعد أو مرتفع، سكن : طابق.

● إن الجميل ذا الحياء يقيم جنوبا فى جرجا وهو يسكن قصرا عاليا.

(٧) جاى: اسم فاعل من جاء، يوادعنى: يودّعنى، لهلب: اشعل، نهار: يوم.

● لقد جاء الجميل ذو الحياء يودعنى وهو يذرف الدموع فأشعل يوم الرحيل النار فى قلبى.

وقال من الخِفافْ * :

أنتُـو ولا أنْتـو ولا فِ القلب غيـر أنتـو (١) إنتم غَلَبْـتُـو هلالى والسـبب أنتـو

بالله يا العـين لا تِنْعِى وكِـفِّـيـهـا (٢) يكْفَى، يكفى اللى دا اتْخَزَنْ فيـها

يابُو سوار فِ ايدك دا فَضَّـهْ نَقِـيَّـهْ (٣) محروس يا حْبَيِّبِى وانْت اللى لَقِيَّـهْ

صَبَّرت قلبى عنهم قال لى : أنا صابر (٤) أنا مجروح وهُمَّـا لجرْحى أنا جابرْ

واللهِ لاْ كْتَبْ لكم على ورق الصَفْصَافْ (٥) وإنْ طَالِت لاَعْـمَارْ لابِدّ الحبيب ينْشَافْ

واللهِ لاكْـتَبْ لكم على ورق لَيْـمُـون (٦) مجنون ياللى تَعانِى فِ الهوى مجنون

واللهِ لاكْتَبْ لكم على ورق الياسمين (٧) مَسْكِين ياللى تعانى فِ الهوى مسكين

حواش:

(*) **الخفاف**: نوع من الشعر الذى يؤدى فى الدبكة ويقوم على نظام البيت الواحد. ويقول الشاعر المصدر إنها مطابقة للمتينة وإنها سميت خفاف لأنها خفيفة وتسمى أيضا الغِنَّة (الأغنية) الأخيرة وهى تؤدى أداء سريعا وتختتم بها مرحلة من مراحل الدبكة ويتوقفون ثم تبدأ مرحلة أو دبكة جديدة.

(١) أنتو: أنتم، ولا انتو: وليس أنتم والمقصود ليس غيركم (الدلالة العكسية) ولا ف القلب: وليس فى القلب، غلبتو: غلبتوا أى قهرتم والمقصود زدتم على، وضمائر الذكوركلها يقصد بها إلى الإناث.

● أنتم وحدكم هم من اهتم لهم، وليس ف القلب سواكم، ولقد زدتم على أبى زيد الهلالى وتفوقتم عليه فى قهره لخصومه (بل إن الهلالى نفسه الذى قهر الرجال لايستطيع مقاومة الحب - حسبنا أن نستعيد صورته فى السيرة وهو على حافة الموت مرضا من شدة عشقه لعالية العقيلية).

(٢) تنعى: تبكى، كفيها: توقفى، اتخزن: اختزن، فيها: فى النفس.

● بالله عليك أيتها العين أن تتوقفى عن البكاء ويكفى النفس ما اختزن فيها من حزن وشجن.

(٣) محروس: اسم مفعول من حرس أى محفوظ والمقصود تحرسه العناية الإلهية (وهو نوع من الدعاء)، حبيِّبى: تصغير للتدليل، لقيه: كنز.

● يا ذا السوار من الفضة الخالصة ليحرسك الله من كل سوء فأنت الكنز الذى أعطاه لى الله.

(٤) لقد دعوت قلبى إلى الصبر على فراقهم والسلو عنهم فأوهمنى أنه صابر بينما هم أنفسهم دواء جرحى.

(٥) لابد: ينطقها فى إعادته للنص (لَسْ بِدّ) ينشاف: يُرى (مبنى للمجهول).

- والله لأكتبن لك عن حبى على أوراق شجر الصفصاف، ولئن طالت بنا أيام العمر فإن لقاء الحبيب حتم وقدر. (ولا بأس من تصور أنه سيكتب هذه العبارة -الشطر الثانى- على ورق الصفصاف والأمر نفسه فى النصين التاليين).

(٦) والله لأكتبن لكم على ورق الليمون إذ أن معاناة الحب ضرب من ضروب الجنون.

(٧) والله لأكتبن لكم على ورق الياسمين إذ ما أشد بؤس من يعانى الغرام.

وقال من النَّدْوَة الرجيعى * :

(١)
وَأوَّل الفَـــال نِبْـــدِى بِذِكْـــر النبى — يا صـــلاة النبى هِا يِا قُـــوة عَلِى

(٢)
وقـــولو هَلا يا للى جـــاىّ الدِّرِيجْ — وتقـــول هذا عَـايِم فِ بحـرِاللَّجِـيجْ

(٣)
بَيَّـــاع ويقـــول: مِـــعَـــاىْ عِنَبى — عِـنَبِك طَايِبْ يا صــــلاة النبى

(٤)
عِلِّتِى يَا حَـــرَجْ مِنْكِ لاتِنْبِـــرِى — تِقْلَعكْ طِيْـر وتْلِبَس طِيـراً جَـدِيد

(٥)
مِرْوِد العين أنا اللى أنا مْخَاصْمَاه — عـــيـــون الأرَايِلْ وِتِسْـبِلْ عليـــه

(٦)
يا بُوسْـــوَار فِ ايدك فَـــضَّـــه نَقَى — سـلامـة النظر مـا يِشُـوف العَـمَى

(٧)
يا هَلِى سَلِّمُـــولى عليـــه بالســـلام — مِنْ شَـاف الحِـبَـيِّب عنِيِه مـا تَنَامْ

(٨)
ومِنْ شَـــافِ لى ياعــرب مَـغْـربِيَّـــه — ومـن شَـــافــهـــا يا عـــرب مـــا ينَامْ

(٩)
سلمـولى على اللى غَنَمْهـا سْمَـان — سلمـولى عليـهـا كـثيـر السـلام

(١٠)
بيـــرِ زَمْـزَم عليـــه حـارسـاً لاينام — عليـــه العـســاكـر يا بِرْج الحـمـام

حواش:

(*) **الندوة الرجيعى**: يطلق اسم الندوة كاسم عام على أكثر من نوع من أنواع الشعر التى تؤدى فى الدبكة، كما يطلق على نحو خاص على هذا النوع الذى يقوم أيضا على نظام البيت الواحد، ويقصدون بأداء هذا النوع إلى تمنى عودة أيام الفرح أى الاحتفال كما يقال فى التعبير الشعبى (بعوده الأيام - أى الدعاء بأن تعود). والندوة لغة هى اجتماع القوم ومقر اجتماعهم ولايتخذ هذا الاسم إلا حالة كونهم مجتمعين، وهى أيضا الجماعة وكذلك المجالسة لسان العرب - مادة (ندا) وكلها معان تتصل بدلالات لقاء الجماعة واحتفالها بشأن من الشئون.

(١) الفال: الفأل والمقصود هنا أول ما نتفاءل به وتعطى الجماعة الشعبية اهتماما كبيرا للمنطوقات أو الملافظ (الملافظ سعد) وتتفاءل وتتشاءم بما تسمعه ولو جاء عرضا (بل لأنه جاء عرضا وكأنه تعليق على مايقوله شخص ما أو ما يقدم عليه من فعل)، نبدى: نبتدئ (فى إعادته للنص قالها نبْدَأ أى نبدأ) يا: هى ليست هنا للنداء وإن جرت مجراه ويكثر هذا الاستخدام فى مثل هذا السياق (يقول التعبير الشعبى المصرى فى سياق إعجاب شخص بما يخص شخصا آخر: يا صلاة النبى أحسن) وكأن مستخدم هذه الياء ينادى أو يستدعى طاقة وبركة الصلاة على النبى درءا لكل سوء وخاصة الحسد. قوة على: قوة على بن أبى طالب وهو مشهور بفروسيته وله فى الثقافة الشعبية أهمية اعتقادية كبيرة فهو ابن عم النبى وزوج ابنته ووالد الحسن والحسين والسيدة زينب وينفرد بين الصحابة - مع توقير الجماعة الشعبية لهم جميعا - بسيرتين شعبيتين أولاهما (قصة سير الإمام على بن أبى طالب كرم الله وجهه ومحاربته الملك الهضام بن الجحاف وقطعه الحصون السبعة...) وثانيتهما (قصة فتوح اليمن الكبرى الشهير برأس الغول وما جرى للإمام على الفارس الكرار والبطل المغوار) وتمثلا لهذه القوة واستلهامها فإن بعض أبناء الجماعة الشعبية عندما ينهض من جلسته يستجمع قوته قائلا: يا على.

● إن أول مانبدأ به تفاؤلا هو ذكر النبى (ص) والصلاة عليه والتوسل به والاستعانة بقوة على (ك).

(٢) وقولو: ولتهتفوا، هلا: أهلا، جاى: اسم فاعل من جاء، الدريج: هو فى اللغة الموضع الذى تترك فيه الريح نمانم فى الرمل كأنها الأثر، وهى أيضا شئ يضرب به ذو أوتار كالطنبور (لسان العرب - مادة (درج) والدلالة الأولى هى الأقرب - نسبيا - للسياق إذ أن المناطق الصحراوية أكثر ما تكون عرضة لآثار الرياح وكأن هذه الآثار قد اتخذها أبناء الجماعة الشعبية اسما دالا على بعض مناطق سكناهم ومنها - ربما - الساحة التى يحتفلون فيها بأعراسهم ويقيمون دبكتهم التى تشارك فيها النساء قادمة لأداء الرقص وهم لهذا يرحبون بها فى نصوصهم توقيرا وتشجيعا فهى ليست راقصة بالمعنى الشائع فى المدن وبعض الأرياف بل تنال درجة من الاحترام بالغة حدا بعيدا فهى واحدة منهم تشاركهم الاحتفال بالأداء الحركى دون شبهة احتراف، ولهذه المشاركة وظائف اجتماعية عديدة وتكثر عبارات التقدير والتحية للمؤدية فى الشعر البدوى المصاحب أو الممهد للرقص فى السامر والدبكة وما فى حكمهما ويمثل جزءا رئيسا من التقاليد الفنية، بل هو المطلع الثابت لنص المجرودة التى يتغير موضوعها من نص لآخر دون تغير مضمون المطلع (انظر فى تفصيل ذلك: صلاح الراوى مرجع سابق. جـ١، والشعر البدوى فى مصر، ص ٢٠٨ - ٢١١) عايم: عائم أى سابح، اللجيج: اللجة وهى عمق البحر ومعظم الماء، انظر لسان العرب - مادة (لجج).

● فلنرحب بهذه التى أتت إلينا فى نجعنا تشاركنا الفرح والاحتفال نشطة الحركة كأنها تسبح فى بحر متلاطم.

(٣) بياع: صيغة المبالغة من الفعل باع، معاى: معى، طايب: من طاب أى نضج واكتملت حلاوته.

● إنه بائع عنب ينادى على بضاعته، ونحن نقر بنضج عنبك هذا وحسنه ومن ثم نصلى على النبى

حفظا له من الحسد (غير خافيه الدلالات الغزلية تحت سطح المفردات ودلالاتها المباشرة).

٤) علتى: مرضى ووجعى، حرج: هى فى لسان العرب بمعان عديدة منها: الضيق والموضع الكثير الشجر لايصل إليه الرعاة لالتفاف شجره ومن ثم ضيق مدخله، وأيضا الناقة الطويلة، تنبرى: تشفى، يقلعك: يخلعك، طير: طائر وأقرب المعانى إلى مقاصد هذا النص هى الناقة فى تفسير حرج، وهى الحظ فى تفسير الطائر إذ فى القرآن وكل إنسان ألزمنا طائره فى عنقه - الإسراء آية ١٣ وفى لسان العرب أنه فى تفسير ذلك "قيل حظه ... وإنما قيل للحظ من الخير والشر طائر لقول العرب: جرى له الطائر بكذا من الشر على طريق الفأل على مذهبهم فى تسمية الشئ بما كان له سببا ... وقرئ طائره وطيره" (مادة طير).

● ياشبيه الناقة الفارهة إن مرضى بك لايبرأ، وإن كنت آمل أن يبدلنى الله حظا آخر غير حظى الذى تخلى عنى (هو تفسير تقريبى للنص يمثل غاية ماتيسر من اجتهاد).

٥) مرود: عود من خشب أو غيره يستخدم فى وضع الكحل فى العين ،وانظر لسان العرب - مادة (رود) مخاصماه: فى خصام معه والمقصود متوقفة عن استخدامه أى لا أضع كحلا، الأرايل: جمع أريل وهو الغزال.

● إننى أخاصم المرود إذ لا أضع فى عينى كحلا، وإنما أجعل ممن أحبه كحلا أسبل عليه جفونَ غزلانٍ.

٦) يا ذا السوار من الفضة الخالصة سلم نظرك من كل سوء فيظل سليما معافى.

٧) هلى: أهلى، الحبيِّب: تصغير الحبيب للتدليل.

● أرجو يا أهلى أن تحملوا سلامى إلى حبيب القلب فمنذ رأيته لم تعرف عينى النوم.

٨) شاف: رأى، مغربيه: امرأة من بلاد المغرب

● هل رأى أحدكم هذه المرأة المغربية الجميلة، إن من يراها لن ينام الليل من شدة تعلقه بها.

٩) غنمها سمان: المقصود أنها تحسن رعاية أغنامها دلالة على مهارتها وحسن تدبيرها.

● بلغوا سلامى الوافر لتلك الفتاة الماهرة التى تحسن تربية أغنامها.

١٠) بير: بئر، العساكر: الحرس.

● إن بئر زمزم عليها حارس يقظ لايغفل ولتطمئن يا أيها الحمام فى أبراجك فإن هذه البئر المقدسة تظل فى رعاية دائمة.

وقال من الحِداء * :

(١)

يا هَلْتَــرى يامــصــر مِنْ بَنَاكِ　　عَلَّى مــســـاكِنْكِ وبَرَّدْ مَــاكِ

(٢)

فــاضل عليكِنْ يوم غــيــر اليــومِ　　نِرْمِى حَــوَايَاكُنْ ونشـــبع نومِ

(٣)

عــاليــهْ تقــول: الصــبــر يابناتى　　والصــبــر طيِّب والبُكا شَــمَــاتِى

(٤)

مــا صَافِـر إلا الصافـر الحَمَّارى　　واضــــرب بخُـــفَّك يامَليح اللونِ
يـــا مــلـــيـــح الـــلـــونِ　　واضـــرب بخـــفك طَلَّع المدفـــونِ
طـــلـــع المـــدفــــــــــــونِ　　يِحْــرَم علىَّ النوم على عــيـــونى
الـنـوم عـلى عـــــيــــــونى　　حــتى نِشُــوف الغــالى بعــيــونى
الـغـــــالى بـعـــــيــــــونى　　ونْبِـــيح لـه بالســــر والمَكْنُونِ
الــســــــــــــر والمــكــنـونِ　　نايم على فَــرْشَـــاتُه ياعـــيـــونى

(٥)

وسَطْ الوســـايد قَـــالْعَـــه بالرومى　　والعـــيـــون ســوده والدِّراع مَــبْـروم
والـدراع مــــــبــــــــرومى　　يارب انت عَـــالِم مَـــفْـــهُـــومى

(٦)

حَــــوَّدْ على النوَّام وخَـــلاَّه نايمِ　　نُوم الضُــحَـــا للهِلْف والرَّمَـــايمِ

(٧)

وَانَا قَــصَــدْت الواحــد الوَحْـدَانى　　رافع الســمــا خــيــمــه بلا عِــمْــدانِ
خـــيـــمـــه بلا عــــمــــدانِ　　ونصلى على طه النبى العَــدنانَ
طـه الـنـبـى الـعـــــــدنـانَ　　حـــبــــيب ربِّه وآتى بالقـــرآنَ
وآتـــى بـــالــقــــــــــــرآنِ　　دا شــفـــيع لامُّـــتُـــه من النيـــرانِ

(٨)

لا تِضْـرُب الحـمـرا عَلَى لاضْـلاَعى ضَـرْبَهَ على ضـربه تِجِيبْ لأوْجَـاعِ

(٩)

لـــىّ ولاهْــلــــى يــارب راعـــى إحنا وأُصــــحَـــابى واتْبــاَعِى
أهــلــى واتـبــــــــــــاعـى مِــتــــوَسِّلين بالنبى الهـــادى

(١٠)

كَــدَّاب مِنْ قـــال الرِّوِينى مـــاتِ سَـــــارِنْ وخلَّفنَهْ عَلَى المبَـــاتِ

(١١)

يارب سلِّمــــهــــا يامطلوبى نوصَل بسـلامَـه ونشوف المحـبوبِ
ونـشــــوف المحــــبـــــوب جـمـيل جـمـاله خـالى العـيـوبِ

(١٢)

تهـدى سـلامى تِهِبّ الهـبـوب ســـلامى لامى وبِّى المحـــبـــوبِ
وبيِّـى المحـــــبـــــــــوب هَلبتّ مــــا ينمــحِى المكتـــوبِ
يـنمــــــحى المـكتــــــوب وانْ سَـهَّل الله ينمـحى المكتـوبِ

(١٣)

عـند السـفــر تبكى ودا تِشْكيلى خـلـى عَـنِّـك الـبُـكَـا والـوِيـلِ

(١٤)

يابنت عـمى عــزِّمـينى واِرْجـعى وابـكـى عَلـىَّ بـالـدِّمُــــوعِ الأربعِ
بــالـدمــــــــــــوع الأربـع يـوم الســـفـــر ودا واللهْ الأربعِ
والـــــلـــــــهْ الأربـــــــع أربـع مـــــــــذاهـب وأربـعِ

(١٥)

عَلَى حـــبــــايبك لا تِنْعِى واِجَّلَّدى يـاعــــــيـن واوْعـى
يــاعـــــــــــين واوعــى شـوفى سـهـيل ع القـبلَهْ بالمطلعِ
وقِــــــبْلَـه بـالمـطـلـعِ سِـبْل العـيـون السُّـود اطَّلعَّى

(١٦)

عَـالِك ياعـينى اليـوم بِتْـعِـدِّى وادى أنت فى عَضْم الأصيل تْهِدِّى

(١٧)

خُـدْ لى سـلامى يا طيـر وْوَدِّى لامى ويِّى - واللهْ - وْجَـدِّى
واللـه وجـــــدى وولـيــفــتى والله بالجــد
واللـه بـالجــــد يمكن دا يوم عليـهم نعدى
واللـه ونعـــــدى واللى مضى نحكيه بالشـهد

(١٨)

واليـوم سـافـر وخـلانى كُـتْـر الُبكا ياناس دا عَمَـانى
يـارب العـــدنـانِ تحـفظو لى يارب العــدنانِ
يـارب العـــدنـانِ يا خوفى دا ويْرُوح دا ف اُكْـفـانِ
ويـروح ف اُكـــفــانِ وادى السبب الدمع دا عـمـانى

(١٩)

وأنا أقول لك : يا العين دا واصَّبَّرى لا تكونى قَلُوقَـه لجرحك واتْجَـبَّرى

(٢٠)

وانـت إلـه يـارب وعـــالـم سلم دا أهلى بالمغـــانمْ
أهـلـى بـالمغـــانم قــاصـد حلال الله ونْسَالمْ
حـلال اللـه ونسـالم عـالم بما ف القلب عـالمْ

(٢١)

فـاضل عَليـهِن يوم غيـر اليـومِ ونزور النبى والبيت المعلومِ
والبـيـت المعـلومِ حمام الحمى فُوقَـهْ بيحـومِ

(٢٢)

غواليك يا دا العين زمان ماشُفْنَاهم إلا جـضـر ياعـين فى مَلْقَـاهُمْ

(٢٣)

بالله يا الابل فُـوتى واطَّوَحى فـاضل تلات تيـام دا ونْرَوَّحِ
تـلات تيـــام ونـروحِ ونشـوف حبيب القلب تبـوَّحِ
حـبيب القلب تبـوحِ نـحكى بما جـرى ونـرَّوحِ

(٢٤)

وَاهدى سـلامى ياطيـر يا طايرْ ... عـينى على جـمعُهُم نا دايرْ
جـمـعـهم نا دايرْ ... يارب جـاهَهْ والنبى البشـايرْ
وجـاب البـشـايرْ ... حـافظ على أهلى والصـغـايرْ
أهلى والصـغـايرْ ... وأنا فى فـلاتى والجـبال سـايرْ
بالجـبـال سـايرْ ... يا مسين دَرَى والقلب دَا وحـايرْ
القلب دا وحـايرْ ... فَرْق الحبـايب نار ومحـاورْ
نار ومحـاورْ ... مـجَلّد على دا كَىّ المجـامـرْ

(٢٥)

يا سـفينة البر اتْمَشّى وسـيرى ... ونزور دا النبى البشـير

(٢٦)

ما صـافر إلا الصافِر الحمَّارِى ... وحكم غير حُكْم الله مايصـير

حواش:

(*) الحداء: هو فى اللغة زجر الإبل وسوقها والغناء لها (لسان العرب - مادة حدا) وهو نوع من الشعر يؤدى على هيئة أغنية عمل ذات بيت واحد ويقوم الأداء على قدرة المؤدى الفرد الذى هو فى الوقت نفسه راعى الإبل أو المسافر بها يستحثها ويطامن نفسه فى هذه الرحلة الشاقة. وينتشر هذا النوع الشعرى فى كل مناطق البداوة العربية لشدة ارتباطه بالإبل. ويرتد الحداء أو الحَدْو إلى أزمنة بعيدة فى عمر التراث العربى الرسمى والشعبى. والملاحظ على أداء الحداء هو البدء بالنصف الثانى من الشطرة الأولى ثم العودة إلى النصف الأول منها وإكمال أداء بقية البيت: (يامصر من بناك .. ياهلترى يا مصر من بناك .. على مساكنك وبرد ماك) وهى الطريقة نفسها التى تؤدى بها نصوص العديد (المراثى) فى الثقافة الشعبية المصرية. ويستخدم الحداء أحيانا لغرض العديد.

(١) ياهلترى: يا هل ترى (استفهام شائع فى اللغة الشعبية)، من: منْ، برد: جعله باردا والمقصود سائغا، ماك: ماءك: وتجدر ملاحظة أن أداء هذه النصوص جميعها يميل به المؤدى إلى كسر روى الصدر والعجز مع إطالة الكسرة وإشباعها لتصبح ياء هى أيضا تجئ ممدودة.

● إننى لأعجب يا مصر ممن بناك وجعلك عالية البيوت وممن جعلك عذبة الماء (إنه الله سبحانه).

(٢) فاضل: باق، حواباكن: جمع حوايا وهى مايوضع على ظهر الإبل ليسر ركوبها وهى أيضا إسطوانة من القماش المحشو تضعها النساء على رؤوسهن ليسهل حمل الجرار المملوءة بالماء.

● أيتها الإبل اصبرى فلم يبق على انتهاء الرحلة سوى يوم واحد فضلا عن يومنا هذا ثم ألقى هذه الحوايا عن ظهرك فتستريحين واستريح أنا كذلك وأنام نوما عميقا مشبعا.

(٣) عاليه: هى عالية العقيلية زوج أبى زيد الهلالى وأقرب زوجاته إلى قلبه (انظر حاشية رقم ١ من نصوص الخفاف) وقدكانت شديدة الاعتراض على قيام أبى زيد برحلة الريادة إلى تونس خوفا عليه وإشفاقا، شماتى: شماتة والمقصود أنه يتيح الشماتة.

● إن عالية تقول لبناتها اصبرن على سفر أبوكن وغيابه (لأنه لا سبيل إلى منعه) فالصبر هو الأفضل لنا أما الحزن والبكاء فإنه يشمت بنا الأعداء والخصوم.

(٤) ما: ليس، صافر: ينطقها بإمالة الألف إلى الياء (صيفِر) ولم نقف لها على معنى سوى ما يبدو لنا من أنه يقصد به الصفير، الحمارى: ألفها أيضا ممالة إلى الياء (الحَمِّيرى) ولم نقف لها كذلك على معنى سوى ما ورد فى لسان العرب من أن الحَمَر هو نوع من العصافير، ومن عادة شعراء البدو وصف الطيور التى تصادفهم أثناء رحلاتهم الصحراوية على الإبل، مليح: جميل، طلّع: اخرج، المدفون: المخفى والمقصود هنا الكناية عن قوة ضرب الإبل للأرض بخفها عن حماسة وجدية فى السير، نبيح: نبوح أى نفصح، فرشاته: جمع فرشة أى فراش.

● ليس ثمة صافر فى هذه الصحراء الموحشة سوى هذا العصفور فلتجتهدى أيتها الناقة الجميلة اللون فى سيرك واضربى الأرض بخفك حتى تخرج ما خبأته تحت سطحها إذ لن تغمض لى عين حتى أرى محبوبى رؤية العين وأبوح له بأشواقى وما أخفيه فى صدرى من شؤون حبى له، ذلك المطمئن النائم على فراشه (غير مبال بما نعانيه أنا وأنت فى هذه الصحراء).

(٥) الوسايد: الوسائد جمع وسادة، قالعة: خالعه (اسم فاعل) والمقصود أنها فى ثياب البيت، الرومى: نوع من الثياب الخفيفة التى ترتديها النساء فى البيوت متحررة من ثياب الخروج المحتشمة، سوده: سوداء، مبروم: بض مكتنز، مفهومى: قصدى وغايتى.

● إن من أحبها تجلس بين الوسائد وقد تخففت من ثيابها واكتفت بالثوب الرومى الخفيف، وهى ذات عيون سوداء ولها ذراعان مكتنزان حسنا التكوين، وأنت أعلم يارب بقصدى وغايتى.

(٦) حوّد: مال أو مرَّ، النوام: كثير النوم، خلاه: تركه، الهلف: التافه الخامل، الرمايم: جمع رمة والمقصود الشخص الردئ العفن.

● لقد مال على ذلك الذى يحب النوم وتركه غارقا فى نومه، ولايصلح للإبل إلا الرجل الذى يستيقظ مبكرا، أما نوم الضحى فإنه شأن الخامل التافة الأشبه بالميت، (ولعل الضمير فى حوّد يعود على الفجر أو الصباح الباكر حيث يبدأ رعاة الإبل أو المسافرين بها سعيهم مبكرا ولعل المقصود داعى العمل، وربما رفيق الرحلة).

(٧) إننى لا أتوجه بقصدى إلى سوى الله الواحد الأحد الذى رفع السماء وجعلها كالخيمة دون أن تحتاج إلى عمود تقوم عليه (فهو قادر على حمايتى فى رحلتى وتحقيق غايتى) وأصلى على النبى العدنان حبيب الله الذى أتى بالقرآن لأمته وهو شفيعها من نيران يوم القيام.

(٨) الحمرا: الحمراء وهو لون من ألوان الإبل أقرب إلى اللون البنى، لاضلاع: الأضلاع وهى القفص الصدرى، ضربه على ضربه: أى توالى الضرب، تجيب: تجلب وتسبب، لاوجاع: الأوجاع.

● لا تضرب هذه الناقة على أضلاعها إذ أن تكرار ضربها سيصيبها ويؤلمها وهى لا تستحق هذه المعاملة.

(٩) إننى أدعو إليك ياربى أن تنالنى رعايتك وتنال أهلى وأصحابى وأتباعى، ونتوسل إليك بالنبى الهادى.

(١٠) الروينى: اسم علم لشخص من البدو كان فى رحلة مع إبله ومعه ابنته ولم يعد، حيث تعرض إما للغزو من قِبَل لصوص الإبل (الغزاْية) أو مات عطشا وتعبا أو افترسته وحوش الصحراء، وبعد يومين جاءت قافلة ووجدت ابنة الروينى على وشك الهلاك وأخطروها بأن المتوقع هو هلاك أبيها فراحت تولول وتردد هذا النص رافضة فكرة موت أبيها واصفة ماحدث له، سارن: سارت أى الإبل، خلفنه: تركنه، المبات: المكان الذى تبيت فيه الإبل أو تستريح.

(١١) سلمها: الضمير يعود على الرحلة.

● إننى أسالك يارب أن تجعل رحلتى سالمة ونصل سالمين فأرى محبوبى الذى يخلو جماله من أى عيب.

(١٢)نهدى: أهدى أى أبعث، الهبوب: الريح والمقصود هنا النسيم، بىٍّ: أبى، هلبت: ربما أو حتما أو لعله، ينمحى: يمحى، المكتوب: المقدر والمقضى به والمقصود هنا ما قدر عليه من أمر الغربة والبعد عن أحبائه.

● إننى أبعث بتحياتى فتهب معها النسائم الطيبة، إنها تحيات لأمى وأبى الحبيب، وآمل أن يأتى يوم يمحى فيه ما كتب على من أمر الغربة والفراق وهو أمر مرهون بإرادة الله.

(١٣) تشكيلى: تشكو لى خلى: اتركى، الويل: العذاب والألم.

● إنها تبكى عند وداعى يوم سفرى وتشكو لى مما تلاقيه من ألم الفراق، وأنا أدعوها إلى أن تتخلى عن بكائها وتواجه ألمها وعذابها بالصبر.

(١٤) عزِّمينى: ودّعينى، وتعنى لفظة عزَّم فى جوهرها أن يشد شخص ما عَزْم الشخص المسافر وهى وظيفة من وظائف التوديع فإذا بولغ فى التوديع أدى إلى عكس المقصود، تقول السيرة الهلالية على لسان أبى زيد: (كتر التوديع يقل عزمِ المسافر) أى يثبط همته ويقلل من شدة عزمه، وقد صارت تعبيرا سائرا يقترب من حد المثل فى الثقافة الشعبية المصرية، الدموع الأربع: كناية عن كثرة الدموع وغزارتها ويقول التعبير الشعبى المصرى (دموع فلان نزلت أربعات)، أربع مذاهب: المذاهب الأربعة فى الفقه الإسلامى.

● يا ابنة عمى الحبيبة ودّعينى وعودى حيث تبكين علىّ كثيرا (فأنا مقدمِ على رحلة شاقة خطرة) ولتسكب عيناك الدمع رباعا كما أن المذاهب أربعة يكتمل بها بناء الشريعة.

(١٥) تنعى: تبكى، اجلدى: اصبرى، أوعى: تنبهى وانظرى، شوفى: لترى، سهيل:نجم مشهور (انظر

نصوص المتينة: الحاشية رقم ١٤)، بالمطلع: الطلوع والمقصود هنا موقع ظهور النجم. سبل: إسدال وإطباق، اطلعي: تطلعي أي استشرفي.

● لا تبكي ياعيني على أحبابك واصبري وانتبهي إلى مطلع سهيل مؤذنا بقرب شروق الصباح وانتهاء الليل (أي أوشكنا الوصول إلى ديار الحبيب) وتطلعي إلى رؤية أسود العينين والذى يسبل جفونه (فيزداد سحرا).

(١٦) مالك: ما بك، بتعدي: تعددين أي تعددين (من العديد أي الرثاء) والمقصود تبكين، عضم: عظم، الأصيل: ذو الأصل الطيب الراسخ، تهدي: تَهُدّين.

● ماذا بك أيتها العين تبكين وكأنك تعددين على ميت، ها أنت بيكائك هذا تحطمين عظام رجل ذي أصل كريم ومعدن طيب.

(١٧) وددي: أدي إلي والمقصود احمل، والله: قسم يقصد به الاستعطاف، ياجهد: عكس الهزل والمقصود هنا هو الحث وإثارة الهمة، يمكن: ربما، نعدي: نمر، بالشهد: عكس الغيب والمقصود في مشهد منهم.

● استحلفك بالله أيها الطير أن تحمل سلامي إلى أمي وأبي وجدي وحبيبتي ولتكن لك همة في ذلك لعلي يوما أصل إليهم فأحكي ما مر بي على مشهد منهم.

(١٨) لقد سافر من أحبه وتركني للبكاء بعمى عيني فلتحمه لي وتحفظه يا إله النبي العدنان إذ أنني أخشى عليه أن يموت وتطويه الأكفان وهذا هو سبب الدموع التي تعمي عيني.

(١٩) اصبّري: اصبري، فلرقه: قلقة (صيغة مبالغة)، الجبري: تجبري والمقصود اصبري.

● إنني أدعوك يا عيني أن تصبري وتتحملي جرحك هذا ولاتكوني شديدة القلق.

(٢٠) إنك إله وتعلم بكل الحال وإنني لأدعوك أن تسلم أهلي وتحفظهم وتجعلهم غانمين. وأنا في كل سعيي لا أقصد إلا كل حلال، كما أنني مسالم لا انطوي على شر وأنت عالم بما في قلبي.

(٢١) المعلوم: المعروف أو المشهور.

● لم يبق على رحلتي وعناء هذه الإبل إلا يوم واحد آخر غير هذا اليوم ثم نصل إلى قبر النبي ونزور البيت المشهور (بيت الله الحرام) والذي يحوم حوله حمام الحمى.

(٢٢) غواليك: أحبابك، جضر: ضجر، ملقاهم: رؤيتهم أو لقياهم.

● يا أيتها العين إن أحبابك لم نرهم منذ زمن بعيد، ولم يبق لنا إلا القلق والعذاب في شأن لقياهم.

(٢٣) فوتي: مري وامضي وسيري، اطوحي: تطوحي والمقصود هنا تمايل الإبل من فرط سرعتها، تيام: أيام، نروح: نعود إلى ديارنا، تبوح: يبوح، ونروح: من الاستروواح أو الترويح عن النفس.

● استحلفك بالله أيتها الإبل أن تمضي مسرعة جادة في السعي فلم يبق على الرحلة إلا ثلاثة أيام ونعود إلى ديارنا ونرى الحبيب وهو يبوح لنا بما في قلبه (من غرام وشوق) ونحكي له بما مر بنا فتطيب أنفسنا وتهجع لواعجنا.

(٢٤) نا: أنا، داير: دائر اسم فاعل من (دار) والمقصود أبحث عنهم أو عن جمعهم، البشاير: البشير. الصغاير: الصغار والمقصود الأبناء الصغار. فلاتي: صحرائي، فرق: فراق، محاور: قطع من الحديد

يكوى بها بعد وضعها فى النار حتى تبلغ الغاية من التوهج، مجلد: متجلد أى صابر، المجامر: جمع مجمرة وهى اسم آلة من (جمر) أى ذلك الوعاء الذى يوضع فيه الجمر

● احمل إليهم سلامى أيها الطير الطائر نحوهم فعينى تدور باحثة عن جمعهم، إننى أدعوك يا ربى بجاه النبى البشير الذى جاء لأمته ببشارة الإيمان أن تحافظ على أهلى وأطفالنا الصغار. وها أنذا أسير فى صحرائى (الممتدة الموحشة) وليس هناك من يدرى بحالى بينما الحيرة تمزق فؤادى. ففراق الأحبة نار بل هو مجاور نار تكوى القلب، وأنا صابر على هذه النيران التى تحرق وجدانى حتى لكأننى قد وضعت فى مجمرة.

(٢٥) سفينة البر: الناقة (وهو مشهور)، اتمشى: تمشى أى تحركى والمقصود حركة الناقة ذهابا وجيئة تمهيدا للسير.

● يا أيتها الناقة تحركى استعداداً للسير حتى نمضى فى رحلتنا لزيارة النبى البشير.

(٢٦) الصافر، الحمارى: انظر محاولة تفسيرها التقريبية الحاشية رقم (٤) من هذه الحواشى، يصير: يحدث أو يتم والمقصود ينفذ.

● يا أيتها الناقة ليس فى صحرائنا الموحشة هذه من صافر إلا هذا العصفور ولا نملك إلا الامتثال لقضاء الله وحكمه فلن ينفذ إلا هذا الحكم.

وقال من الواو* :

(١)

وِانْ زغـــرتولى أغنـى — وَاْفَــرَّح قلِيب الحــزينه
وَأنا عـارف اللى قـتلنى — شَـعْـرَه مـغطىّ جَـبِينَه

(٢)

سـبب البـلاوى مـا هُنْتُـو — وشُـور العـزول كـانِ صَـايِبْ
يا شَـوَرْت عـقلى مـاهنتـو — فْـراق الحـبايب مـصـايب

(٣)

عَـجَـاجٍ عِلِى فـوق دُوَّر — وكَـنَس الحـصى والأراضى
على بْنَيَّـهْ لابسـه مـقَـوَّر — لابسـه عـاج وِيَّا قَـرَاضى

(٤)

جـانى طبـيـبى وشـرح لى — وياعـينى دَلّلى صـبـورَه
ربـيّت كـلبـى وجـرحنى — وَأنـا رَابْطَهْ فى سَـجُـوره

(٥)

فـراق الحـبـايب يا خـيّى مُـر علقم — والبِّل مـا قْـدِرت أسُـوقَـهْ
يا جـابولى الطعـام مـر علقم — مـرضـان مـا قَـدرت أدوقَـهْ

(٦)

تسـتـاهلى العـز يا دار — وسـبـعـين ليله فْـرَاحِ
اتمخطر يابو حِـجْل وسْـوَار — وخُـد ليلتَك للصـبـاحِ

(٧)

مَنِّيـتْنِى والمنـى طال — وقـطعت عنى الرسـايل
خَلّيـتْنى شـبـه لطفـال — أبـكى ولى دمـع سـايل

(٨)

فـايـت علـينـا يَـرَمِّى — أبـو عـاج وِيَّا قـراضى
بعـد العِـشَـا قـال يَامِّى — بَـكَّى الحـصى فِ الأراضى

(٩)

غــزالـةَ نازلةَ من جَــبَلْهــا — وراخـيـه شـعـور السـوالف
ياعـقلى وفكرى جَـبَلْهــا — مِنْ عَـسـى الله علينا تِوالِفْ

(١٠)

تعالى يا طبيب المَبالِى شُق دَرْبِى — وهـات الـقـلـم والـدوايـا
وامـسكنى من ايدى ودُرْ بى — عـسـى الله تِلْقَى دوايا

(١١)

عـيب الذهب قَصٌّ ونحـاس — وعـيب الخـيـول الحَـرَانه
وعـيب القـبـيله من الراس — وعـيب الفـتى من لسـانه

(١٢)

وِاْن مـاشـيت مـاشى وَلَد زين — ومْنَسَّب من جَـدَّه وخـالَه
وِاْن عـاب عِـيـبَـه وِتِنْتين — يقـولو: الولد من خَـوَالَه

(١٣)

أنـا اْوصِّف فى زينة الطُول — وُاْمْ يـد مَـلْو السِّـوارَه
عليـهـا خَـرْطه بخـرطوم — قليل وصـفـهـا فِ العَـدَارَه

(١٤)

وعـينى تراعى مِـقَـبِّل — واخـضـر ويَاوِز العـراقى
أنا وحـبـيـبى لازم نِقَـبِّل — مـادام نوى ع الفـراقِ

(١٥)

والـلـى يـداديـك دَاديـه — وخلِّى عـيـالك عـبـيدَه
واللى يعـاديك عـاديه — ولو كـان العـمـر فِ ايدَه

(١٦)

والـلـى تَـركْنَـا تـركـنـاه — وتـركناه من البـال واصل
يا قـدح المحـبـه كـفـيناه — على مـال جُـوَّه الحـواصِل

(١٧)

والـيـوم ياعـينى مـا تْبَكِيش — وبـاتو الطبـابا حِـدَاكى
وِاْن أذَّن الله مـا تبكيش — لاسْـعِى واجـيبَ لك دواكى

(١٨)

تعالى ياطبيب المبالى شوف لى بكا أمى وهاتو الدوا فى عَلاَبى
ندرٍ علىَّ ان بِطِل بكا أمى تبقى البشاره عَلاَ بى

(١٩)

صاحب العيب لا تعَابِيه وصاحب العيب آهو نادم
وَادِى القلم تاه ف أيْد راعيه واشحال عقل البِنَادَم

(٢٠)

وبنيَّات بِيرْعِن عجيَلات وجاموسَ يا مَطْوَل قرونَه
ومن جرَّب حب البِنيَّات يفر النَّعَسْ من عيونَه

(٢١)

سلامة حبيبى حبيبى وسلامتَهْ من كل داءِ
وادى عينى بتبكى عليه بنحيبى هُوْ اللى عارف بدائى

(٢٢)

إنتم على فكرى تَمَلِّى وقصدى نجيكُم زياره
يا دمع عينى تَمَلِّى ملا دِنِّين وأربع زِياره

(٢٣)

لِيكم زمان يا حبايب مابِنْتُو ولافَجِّت علينا روايحكم
شرِيناكم بالْفِين جنيه بنتو رحلتم الله يسامحكم

(٢٤)

واهدى لحبيبى سلامات ومع كل طير طاير
واسمع لحبيبى نغامات وادى ذِكْرِتُه ف القلب ساير

(٢٥)

وأنْتِ يامصر فيكى الحسين حماكى وكل الأوليا يا مصر فيكى
وَادِى ربِّك ف القرآن ذكرك وحماكى وتعيشى على كل الدوَالِى

(٢٦)

وأنْتِ يامصر يا أمى حبيبتى وخيرك زايد علىَّ
وأنْ مَرِضْت إنتِ طبيبتى وغلاوتك ف القلب طيَّه

(٢٧)

ولكى ذكره أصيلهْ يامصر فى سَجلاَّت ... وأنْت على كل الدول مشهوره

وادى ربك ذكرك بآيات ... وانشاالله تعيشى منصوره

(٢٨)

ونا شفت يا خَيِّى حمامات ... ورَفْرَافين فُوق الجبالِ

وَانا بأهديهم سلام وتحيات ... ودايما هُمَّا ف بالى

(٢٩)

عدٍّ بعيده مراقِيه ... وأرْضُه حَجَر سَبْك مونَه

داَ الجن والآف سكنم فيه ... كِيف العمل فى نزولَه

(٣٠)

عدٍّ بعيده مراقيه ... وارضه حجر سبك مُونَه

وَانْزل على الجن أهاديه ... والآف أقلّع سُنُونَه

(٣١)

يا قلبى اللى انتزع من جَواجِيه ... يِياما جراله ما جارى

على حبيب كان العشم فيه ... مِنْ اجْلُه دمعى على الخد جارى

(٣٢)

يا ما فيكى رأينا العز يادار ... وكان الطيور يورْدُوكى

واليوم الليل سَبَل لَسْتَار ... فَرَّحُم يادار نِسْيُوكى

(٣٣)

حبيب القلب أنا ما نِنْسَاه ... ومهما م الود والغلا جابولى

حلفت يَمين ما أنَساه ... واللهْ مهما بالنغم دا يقولو

(٣٤)

وزمان ماريت حبَيِّبى ... ولا شَافْتَه عيونى

هُوْ اللى كان مَخلص لِى بْودُّه ... واليوم قبل مَا ارْميه رمانى

(٣٥)

ما تنعيش ياعينى ماتِنْعِيش ... وباتو الطبابا حداَكى

وِانْ أذَّن الله ياعينى ماتنعيش ... لاسْعى وأجيبَ لك دواكى

(٣٦)

قـدام بيـتكم ياعـرب بـلّ وخـيـول — وكـلٍّ حـصـان بـلجَـامَـه
ومِـنْ شـاف زِينـةْ الـطـول — يرتد لو كـان الهـلالَى سـلامـه

(٣٧)

نبكى نبكى على فـراقكم نبكى — ونبِّل عِـشْب الجـبـالِ
على حـبـيـبى عَـيْنى بتـبكى — خَلَّى دمـعى على الخـد سـالِ

حواش :

* الواو: فن شعرى شعبى منتشر فى صعيد مصر، ويطلق عليه اسم «المربع» فهو يعتمد مطلقا على نظام الشطرات الأربع بقافيتين بحيث تتحد - إلا فى حالات نادرة- قافية الشطرة الأولى بقافية الشطرة الثالثة، وقافية الشطرة الثانية بقافية الشطرة الرابعة، كما يعتمد هذا الفن على التجنيس المغرق -أحيانا- فى التعمية، ومن ثم يقتضى تظهيرا (كشفا). وعلى هذه الخصيصة النوعية (التجنيس) تقوم ظاهرة المساجلة بين شاعرين أو أكثر، والتى تتخذ عدة تسميات كالمحاورة والمبادعة وغير ذلك من التسميات الدالة على المنافسة والتبارى. وعلى فن المربع أو الواو يقوم نص السيرة الهلالية فى صعيد مصر، ونصوصه خارج السيرة بالغة الكثرة.

وقد قام بجمع هذه النصوص: صلاح الراوى وآمال نوح وعادل ندا مساء الخميس ١٩٨٤/٤/٥ باستثناء النصوص من ٣١ إلى ٣٧ إذ انفرد الأول بجمعها فجر الاثنين ١٩٨٤/١٠/٥.ونشرت هذه النصوص والشروح بمجلة الفنون الشعبية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة، العدد ١٩٨٧/١٨.

ويقوم مسلم - غالبا - عند بدء كل مربع بترديد عبارة « على الواو وكم أغنى واشرح على الواو» أو تنويعات لمضمونها ثم يبدأ كل مربع بالكلمة الأخيرة من الشطرة الأولى، مثال (لاغنى واغنى وان زغرتولى أغنى) وهكذا، وهذا قريب - من هذه الزاوية - من أداء المراثى الشعبية (العديد).ولأداء مسلم لنصوص الواو أكثر من طريقة.

(١) وان: وإن (أداة الشرط) ، زغرتولى: زغردوا لى ، افرّح : أدخل على قلبه الفرح، قليب: تصغير قلب.

(٢) ماهنتو: ما هو انتم والمعنى:ليس إلا أنتم، شور: نصيحة أو رأى، صايب: مصيب أو صحيح ، شورت : شاورت أو استفتيت ، ماهنتو : لم تهونوا.

(٣) عجاج: تراب، وينطق التنوين فى الجيم المكسورة، دُوُر: دُورْ جمع دار أو بيت، وتطلق كلمة دار عند البدو على البيت وماحوله أى المساحة التى تعيش فيها أسرة ما، كما تطلق الكلمة على المكان بعد أن يرحل عنه ساكنوه ويقيموا خيمتهم فى مكان غيره لسبب أو لآخر، مقور: فتحة الثوب الدائرية عند الرقبة، عاج: إسوارة من العاج تلبسها النساء البدويات وكذلك النوبيات، قراضى: قرط.

(٤) دللى: هذه التى ، اسم إشارة واسم موصول، على أن حركة الدال فى اسم الموصول فتحة وهذا خاص- من حيث القاعدة - بالمذكر ولكن النص تضمنها على هذا النحو الذى أوردناه، سجوره: ساجورة وهى

القفل.

(٥) مر علقم: مَرَّ على القوم ، أى الناس، البل: الإبل، مُر علقم : شديد المرارة، ياخيى: تصغير أخ مع حذف الهمزة.

(٦) فراح: أفراح وكسرة الحاء مشبعة وكذلك الحاء فى (للصباح).

(٧) لطفال: الأطفال.

(٨) يرمى : ينابزنا بالكلام السئ بطريقة غير مباشرة. ولايستخدم هذ الفعل فى اللغة الشعبية إلا فى صيغة الفعل الرباعى بتشديد الميم، ومن المفردات المستخدمة لأداء هذا المعنى الفعل لَقَّح، يامى : يا أمى أى بكى مناديا أمه فى هذا البكاء، والميم مفخمة والواضح أن هذه الفتاة ذات الأساور العاج والأقراط تتظاهر بصدها بينما تحمل فى قلبها لهذا المصدود حبا يجعل حصى الأرض يبكى لبكائها الليلى.

(٩) جبلها: الجبل مضاف إلى ضمير يعود على الغزالة، وجبلها الثانية : جَبَا لها أى عطية أو منحة أو هدية، من عسى الله :عسى الله وخبر عسى هنا هو (توالف علينا).

(١٠) شق دربى: سر فى طريق بيتى، آى تعالى إلى، در بى : فعل أمر من دار يدور أى لف بى، الدوايا: المحبرة، ودوايا: دوائى ، تلقى : تجد.

(١١) الذهب: ينطقها المؤدى بالذال ، قص: صفيح مقصوص ، الحرانه: العناد وهو من عيوب الخيل، يقال فرس حرون، الراس : الرأس أى كبيرالقوم.

(١٢) ثنتين : اثنتين، وينطقها بالثاء وإن كان أقرب إلى نطق السين، والرقم ليس مقصودا لذاته تحديدا وإنما على سبيل التكثير فالمقصود عيبة أو أكثر ، وكل ذلك مردود إلى الخال ولهذا طالب المرء بأن يحسن اختيار من يصادفه (يماشيه) وأن يدقق فى أصوله جدا وخالا ثم ركز فى بقية النص على الخال وأورده جمعا بغرض التكثير وفى هذا معنى لطيف جدير بالتأمل.

(١٣) أوصف: الهمزة لاتكاد تنطق والمقصود وصف محاسنها، واللفظ واسع التداول فى النصوص البدوية (ويلاحظ أن هذا النصوص ليست بدوية ولكن ثمة مفردات بدوية غير قليلة)، يد ملو السوارد: مكتنزة الذراع بحيث يلتحم بها السوار، خرطه: أى حسنة البنيان سليمة التكوين، وهناك تعبير شعبى متداول يقول : (خراط البنات خرطها) أى أحسن تقويمها وأكمل بناءها، خرطوم: أنف ، العدارى: العذارى.

(١٤) تراعى: تنظر، مقبل : جنوبا، نقبل: نتبادل القبل، والقاف فى لفظة الفراق مشبعة الكسرة.

(١٥) يداديك : يرعاك ويقدرك، واختيار الأبناء عبيدا لمثل هذا الشخص يحقق أقصى مايمكن تقديمه فى مجال التكريم من خلال ماهو معروف من حب جبلِّى للأبناء.

(١٦) واصل : تماما، قدح : أداة كيل معروفة، كفيناه: قلبناه، الحواصل : الحجرات ومفردها (حاصل) والمعنى: أن ما كنا نكيل به الحب لهذا الذى تركناه ، قد غطينا به مالا ، كناية عن شغله بشئ آخر - يفترض أنه أقل قيمة- بل وأصبح هذا المكيال بعيدا عن متناولنا فقد شغلناه ووضعناه بعيدا.

(١٧) ماتبكيش: لاتبكى، الطبابا: الأطباء، حداكى: عندك وأصلها حذاكى، ما تبكيش الثانية: ليس

تبكيشا أى خداعا، وانظر النص رقم (٣٥) وحاشيته.

(١٨) بكا أمى: بكم أى كم هو سعر الدواء، علابى: علب، ندر: نذر والراء منونة، بطل: توقف وانتهى وزال، بكا أمى الثانية. بكاء أمى، علا بى: على أبى.

(١٩) تعابيه: تعبأ به، اشحال: أصلها إيش حال ومعناها هنا فما بال، البنادم: الإنسان (ابن ادم)

(٢٠) بنيات: جمع بنية تصغير بنت.

(٢١) لايمكن القطع بما إذا كانت (نحيبى) على هذا النحو (بإضافة نحيب إلى ياء المتكلم) أم أنها نحيب مع إشباع كسرة الباء.

(٢٢) تملى: دائما، وتملى الثانية: نرجح أنها من الفعل ملأ وقد ورد هنا فى زمن المضارع وصيغة المبالغة والفاعل العين، ثم عاد إلى الدمع وجعل له فعل الملء كذلك ولكن فى صيغة الماضى، وكلا الاستخدامين دقيقان دلاليا، زياره: جمع زير.

(٢٣) بنتو: ظهرتم، فجت: هبت أو هلت أو جاءت، بنتو: (هو الدينار الفرنسى واللفظ إيطالى) معجم تيمور الكبير الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص٢، ص٣.

(٢٤) طير: كسرة الراء مشبعة، نغامات: نغمات ولكن المؤدى يشبع فتحة الغين القصيرة بحيث تبدو فتحة طويلة، ذكرته: ذكراه.

(٢٥) الدوالى: الدول، ولانستبعد أن يكون المعنى المقصود كذلك (على مر الدهور والأزمان) فلفظة دولة تؤدى إلى هذه الدلاله ويضطرد استخدامها بهذا المعنى فى اللغة البدوية.

(٢٦) طيه: مطوية أى مستقرة فى القلب أو محفوظة فيه.

(٢٧) سجلات :ينطقها بفتحة على السين والمقصود سجلات التاريخ.

(٢٨) ياخيى: تصغير أخ مع حذف الهمزة. انظر حاشية (٥).

(٢٩-٣٠) هذان النصان عبارة عن مربعين الأول (فرش) والثانى (غطاء) وفق مصطلحاتهم. عد: بئر والدال منونة، مراقيه: مصاعده، وربما يرى البعض أن الأولى به أن يقول مهابطه ليستقيم المعنى، ولكن المقصود هنا هو طريق الوصول إلى الحبيب وهو فى مكان عال، ومن ناحية أخرى فإن لفظ المراقى أنسب حتى بالنسبة للبئر لأن المرء متوجه نفسيا إلى معالجة مشكلة الصعود منه قبل الهبوط فيه، سبك مونه: متين أو صلب، الآف: الثعبان، أهاديه: أقدم له هدية، أقلّع سنونه: أخلع وانتزع أسنانه. والمقصود بالجن أهل الحبيبة وبالآف من ينافسه على حبها أو من يدس له ويحول بينه وبين ما يريد.

(٣١) جواجيه: الجوجى هو الصدر أو الضلوع.

(٣٢) لستار: الأستار أو الستور، فرحم: بتشديد الراء أى أقاموا الأفراح أو اشتد فرحهم.

(٣٣) الغلا: الحب وهى اللفظة الأكثر تداولا للدلالة على الحب فى لغة البدو.

(٣٤) حبيِّبى: تصغير للتدليل، وهذا النص لم تلتزم فيه التقفية وفق النظام المطرد فى فن الواو.

(٣٥) ماتنعيش: لا تنعى أى لا تبكى، وماتنعيش الثانية: متى نعيش، ومتى هنا شرطية والمعنى إذا=

=عشت ، انظر النص رقم (١٧) وحاشيته.

(٣٦) أكثر ما يفخر به البدو هو امتلاك الإبل والخيول ، وتقريب الخيل من البيت دلالة معروفة عندهم على تكريم الجيد منها، ووجودها بعدتها (اللجام هنا مجاز الجزء الدال على الكل) يضيف فى النص معنى خاصا هو الاستعداد تمهيدا لمضمون بقية النص، فمن يرى ذات الطول الحسن فإنه سيرتد مهما يكن شجاعا مقداما ولو كان الهلالى سلامة نفسه إما نكوصا أمام هذا الجمال الباهر (والطول الحسن أى المناسب أحد حدود جمال المرأة عند البدوى) أو رهبة من أهلها الفرسان الذين تقف خيولهم وكل حصان بلجامه- تأهبا لصد أى عدوان على الأهل أو الإبل- أو للسببين معا.

(٣٧) الجبال وسال: كسرة اللام فيهما مشبعة.

ا

حياة الحيوان الكبرى للدميرى في سياق الثقافة العلمية

---

* مجلة تراث - الإمارات - العدد ٢٤/ نوفمبر ٢٠٠٠

« وقال لى :

إن كنت أجير العلم أعطاك الثوابَ العلمُ، وإن كنت أجير المعرفة أعطتك السكينة»

النِفَّرى

طالعت فى العدد السادس من مجلة تراث (مايو ١٩٩٩) عرضا تعريفيا لكتاب (حياة الحيوان الكبرى) للدميرى قدمته الكاتبة خلود محمد. ومن البدهى أن تخصيص باب لعرض كتب التراث المهمة يمثل سنة حميدة، فما أحوج هذه الأمة إلى استلهام تاريخها العلمى الذى قدمت فيه - تاريخياً - ما لم تقدمه أمة أخرى، فقد أسهمت الأمة العربية باقتدار فى المنجز العلمى العام للبشرية، ولم يكن لأوروبا أن تتجاوز عصورها الوسطى المظلمة لو لم تلتمس لها مخرجا لدى المنجز العلمى العربى المزدهر وقتها غاية ما يكون الازدهار..

لقد استوقفنى عرض كتاب الدميرى لأسباب عدة: أولها عام يتصل باهتمامى الشديد بالتراث العلمى العربى عموما وما يتصل منه بالحيوان على وجه الخصوص، وثانيها انشغالى بما يتصل بالحيوان من ظواهر لغوية وأدبية واعتقادية وغيرها من مظاهر الشأن الثقافى العربى لأهمية هذا الكائن وعلاقة الإنسان به منذ أن وجدا معا فى واقع مشترك، متداخل بل مشتبك التجليات، وهى علاقة اتخذت صورا ومسارات عديدة وانعكست فى قطاع عريض للغاية من تصورات الإنسان ومعتقداته وأنشطته العلمية والإبداعية الفنية على السواء أما ثالثها فهو إننى أمضيت مع كتاب «حياة الحيوان الكبرى» للدميرى سنوات عديدة منذ أيام الطلب فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، حيث كان الكتاب موضوعاً لبحثى فى الليسانس (١٩٧٢) ثم موضوعا لرسالتى للماجستير بإشراف الدكتورة نبيلة إبراهيم، وبمتابعة بالغة الجدية والمسئولية من عالمين جليلين آخرين هما أستاذنا الدكتور عبد العزيز الأهوانى (أسكنه الله فسيح جناته) وأستاذنا الدكتور حسين نصار، فقد لقى انشغالى العلمى بهذا الكتاب الفريد اهتماما واضحا من أساتذتنا وكان الزمان مختلفا حقا. رحلة طويلة شاقة وممتعة، أو هى على الدقة ممتعة وشاقة أمضيتها مع الدميرى وعصره العنيف الصاخب (العصر المملوكى) ومع كتابه المذهل الثرى المادة، وحسبنا أن نعرف أن مصادره تجاوزت الخمسمائة كتاب. وقد أتيح لى كذلك أن يكون فى مقدمة المناقشين لرسالتى (١٩٨١) واحد من أساطين التراث العربى والشرقى

على السواء هو أستاذنا الدكتور حسين مجيب المصرى أستاذ اللغات الشرقية بجامعة عين شمس وصاحب عشرات المؤلفات العربية والتركية، ومن بين مؤلفاته الكتاب الوحيد فى الأدب الشعبى الإسلامى المقارن. وهكذا اجتمع لى من رحابة أفق هؤلاء الأساتذة مجتمعين وسعة علمهم وجديتهم ورصانتهم ما أظل أغبط نفسى عليه ما دمت حيا. وقد عرفت من أساتذتى خلال هذه الرحلة الطويلة أن هذا الكتاب المجهول الآن لكثيرين على الرغم من سعة انتشار طبعاته كان يزين مكتبات الغالبية العظمى من المثقفين والقراء خلال النصف الأول من القرن العشرين. ولقد فرضت جدارة وقيمة وطبيعة وظروف عصر مؤلفه وشخصيته أن أخوض فى بحر متلاطم من المصادر والمراجع التاريخية والتراثية التى اتخذها الدميرى مصدراً واستقى منها مادة كتابه، فضلا عن المصادر والمراجع التى اتصلت بموضوع الكتاب أو مؤلفه بصلة من الصلات.

وإذا كان قد أسعدنى إلى أبعد حد ممكن أن أجد التفاتاً لهذا الكتاب تمثل فى عرضه فإننى بدافع هذه السعادة أرى أنه من واجبى أن أصوّب بعض الهنات التى شابت عرض سفر تراثى عربى بهذه الأهمية، وهى هنات لا تغض من قدر مبادرة الكاتبة وإنما هو تصويب يخطو بما قَصَدَتْ إليه من تعريف القارئ بالكتاب خطوة أخرى فحسب:

أولاً: إن الدميرى هو أبو البقاء (كنية) كمال الدين (لقبا) محمد بن موسى بن عيسى وليس (ابن على) ونظنه خطأ مطبعيا.

ثانياً: إن دميرة (بفتح الدال لأن كثيراً من المثقفين ينطقونها بالضمة وأحياناً بالكسرة على سبيل الخطأ الشائع) ليست من قرى صعيد مصر، إذ لم تتخذ أى من قراه العديدة هذا الاسم -فى حدود علمنا- وإنما هى قرية من قرى الدلتا وهناك دميرتان بحرية وقبلية والقريتان تقعان بالقرب من سمنود التابعة الآن لمحافظة الغربية، ودميرة البحرية «الشمالية» هى التى ينتسب إليها صاحبنا والذى لم تتجاوز صلته بدميرة هذه حدود الانتساب إليها، فهو لم يولد فيها وإنما

ولد وعاش ومات ودفن بالقاهرة حيث لا يزال ضريحه قائماً فى مسجده الكائن بحى الحسينية وفى شارع يحمل اسم «الصوابى» وهو أحد ألقاب الدميرى، وقد لقب به فيما يروى الرواة لأنه كان مصيبا فى فتياه وآرائه فى أغلب الاحيان، وحتى يومنا هذا فإن الناس فى القاهرة والجيزة ينسبون إليه بعض الكرامات ويقيمون له احتفالا (مولدا) سنويا فى الأيام الأخيرة من شهر شعبان على أن من أبناء الجماعة الشعبية من المقيمين فى شارعه من حرص على أن يذكر لنا أن أهم كرامات الرجل هى تأليفه لكتاب حياة الحيوان.

ثالثا : إننا نختلف مع صاحبة المقال فى وصفها لهذا الكتاب بأنه إسهامة متواضعة،ذلك لأن ما قدمه الدميرى إنما هو عمل عظيم القيمة، بل إن الاستاذة خلود نفسها عادت وذكرت فى نهاية عرضها أن الدميرى «قد ترك لنا موسوعة عن الحيوانات تضاف إلى مثيلاتها من المصنفات التى كتبها علماء حضارتنا الإسلامية فى علم الحيوان وليأتى كتاب حياة الحيوان إسهامة متميزة» (ص ٥٥). وهى حقاً إسهامة متميزة، بل هى أكثر من متميزة بحيث لا يجوز بحال من الأحوال وصفها بأنها (متواضعة) إذ حسبها أنها تضارع منجز الجاحظ فى كتابه الشهير (الحيوان) بل هى تتجاوزه بحكم التتابع التاريخى واستيعاب الدميرى لجهود سابقيه، ومنهم الجاحظ، فضلا عن تبويبه للمادة وفق أسلوب معجمى لم يتجه إليه الجاحظ. والكتابان معاً لا يمكن أن يقارن بهما كتاب القزوينى (عجائب المخلوقات) لأن الحيوان فيه لم يتجاوز كونه مجرد جانب من جوانب الكتاب الصغير الحجم قياسا إلى كتابى الجاحظ والدميرى الذى استوعب (عجائب المخلوقات). كما أن المتابع لتاريخ اهتمام العلماء العرب بالحيوان قبل الجاحظ والدميرى لا يجد من المنجزات العلمية ما يبلغ شأو منجز كل من هذين العالمين، فمنذ بداية هذه الجهود فى القرن الثانى للهجرة حيث مؤلفات النضر بن الشميل (ت ٢٠٣ هـ) وأبى عبيدة (ت ٢٠٩هـ) وأبى زيد (ت ٢١٥هـ) والأخفش (ت ٢١٥ هـ) والأصمعى (ت ٢١٦ هـ) والباهلى (ت ٢٣١هـ) وابن الاعرابى (ت ٢٣١هـ) وأبى جعفر البغدادى (ت ٢٤٥هـ) والشيبانى (ت ٢٤٥هـ) والسجستانى

(ت ٢٤٨هـ) اقتصر الأمر على وضع رسائل فى بعض الحيوان لم تتجاوز حدود القصد اللغوى الصرف، بحيث مثَّلت نواة المعجم اللغوى العربى، وقد ساد هذا الاتجاه اللغوى حتى بعد الجاحظ كما هو الحال فى مؤلفات ابن قتيبة (ت ٢٧٦) صاحب كتاب الخيل، والثعالبى (ت ٤٣٠ هـ) فى كتابه (فقه اللغة)، فضلا عن ابن سيده (ت ٤٥٨ هـ) صاحب (المخصص)، وعلى الرغم من أن كتاب الجاحظ بلغ من الأهمية غاية بعيدة بوصفه أول كتاب جامع فى علم الحيوان عند العرب فإن غالبية العلماء والباحثين عدُّوه كتابا فى الشأن الدينى بحكم منطلقات الجاحظ الكلامية (من علم الكلام) أكثر منه كتاباً فى علم أجناس الحيوان، بينما نظر العلماء والباحثون إلى الدميرى بوصفه أعظم وأهم علماء الحيوان العرب.

ويجدر بنا - قبل أن نقدم جذاذة موجزة فى بيان مكونات ومنهج كتاب حياة الحيوان - أن نقدم إطلالة سريعة على مكانة الدميرى بين معاصريه، وعلى مصادر ثقافته.

ثقافة الدميرى

لقد تتلمذ الدميرى على يد كبار أساتذة عصره فى العلوم التقليدية المعتبرة فى ذلك العصر، ولعل أبرز هؤلاء الفقيه الشافعى الكبير قاضى القضاة أبو حامد السبكى، وكان إماما وعالما بارعا فى عديد من المجالات، أما الإسنائى جمال الدين أبو محمد عبد الرحيم بن الحسن فقد كان أيضا أحد مشايخ الشافعية بمصر، ويذكر ابن تغرى بردى صاحب (النجوم الزاهرة) أنه كان إماماً عالماً مصنفا بارعا. أما القيراطى برهان الدين ابراهيم بن عبد الله وهو أديب وشاعر، فقد كان أستاذ الدميرى فى الأدب.

والواقع أنه إذا كان المؤرخون قد ذكروا أساتذة الدميرى فإنما جاء ذلك فى معرض الإشارة إلى أهميته وعلو كعبه. وإذا كان مؤرخو العصر المملوكى قد أغفلوا ذكر تلاميذ الدميرى -باستثناء المقريزى الذى ذكر أنه اعتاد أن يذهب إلى الدميرى معجباً به وظل يتردد عليه سنوات، كما ذكر الدمامينى فى مختصره

لحياة الحيوان أنه تتلمذ عليه وسمع منه الكتاب - فإن مترجمى الدميرى قدموا الكثير من أساتذته، فالسيوطى فى (حسن المحاضرة) يشير إلى أنه لازم بهاء الدين السبكى وتخرج بالإسنوى وسمع على العرضى، ويذكر ابن العماد فى (شذرات الذهب) أنه تفقه، إلى جانب السبكى والإسنوى على القاضى كمال الدين النويرى المالكى وأجازه بالفتوى والتدريس، وأنه سمع جامع الترمذى على المظفر العطار العرضى الدمشقى، وسمع من محمد بن على الحراوى وغيره.

ويذكر أغلب المؤرخين أن الدميرى قد برع فى الفقه والحديث والتفسير والعربية، وأنه درس فى أماكن عدة وأن من تصانيفه (شرح المنهاج) فى أربعة مجدات، وأرجوزة فى الفقه، وشرح ابن ماجة، فضلا عن أنه وضع منظومة كبرى ضمنها موضوعات عديدة وكذلك شرحه للمعلقات السبع. والغريب حقا أن الدميرى لا يشير فى حياة الحيوان إلى أى من كتبه باستثناء المنظومة الكبرى وكتابه (الجوهر الفريد) فى علم التوحيد، أما الأغرب أو هو المثير للحزن حقا أنه لم يصلنا أى من مؤلفاته. وقد أجهدنا البحث عن منظومته الكبرى فلم نجد إلى نصها المخطوط من سبيل.

ويشير المؤرخون إلى أن الدميرى قد تولى التدريس بالأزهر، وقد كان منصب التدريس بالأزهر وغيره من الجوامع الكبرى يعد كمنصب القضاء من المناصب العلمية والدينية الرفيعة. وقد تجاوز نشاط الدميرى التعليمى حدود مصر فقد درَّس بمكة حيث تزوج بها ورزق أولاداً.

وقد تعددت مصادر ثقافة الدميرى وكان محورها المصدر الدينى فى تجليه الصوفى وفى تجليه الفقهى الذى تخصص فيه الدميرى على المذهب الشافعى، وبرع فيه براعة ساطعة شهد له بها المؤرخون وكتاب التراجم من معاصريه والقريبين من عصره، ويكشف عنها إلى حد بعيد ما فاض به كتابه من جدل فقهى لم يقف عند حد الباب المضطرد الذى اعتمده الدميرى ضمن خطة كتابه، إذ أورد بابا ثابتا لـ(الحكم) عند عرضه لكل حيوان، بل تخلل الجدل الفقهى معظم

صفحات الكتاب، ولم يكن الأمر مصادفة وإنما كان الدميرى فى اهتمامه بالفقه مدفوعاً بأمرين : أولهما تصوفه والذى يفرض استيعاب العلوم الشرعية تمهيداً لتجاوزها إلى العلم اللدنى المباشر. وثانيهما هو أن تقليد مذهب من المذاهب الأربعة كان أحد الشروط الأساسية لتقلد الوظائف العامة ومنها التدريس الذى طمح الدميرى إلى الانخراط فى سلكه.

وإذا كانت دراسة الفقه وتقلد أحد مذاهبه شرطا مملوكيا لتقلد وظيفة التدريس، فإن التوفر على معرفة الفقه الإسلامى معرفة الخبير المتخصص المجاز بالإفتاء يستوجب الاستيعاب الدقيق لأهم مصدرين من مصادر التشريع (القرآن والسنة)، بل إن التصدى للتدريس بمعيار تلك العصور يحتم إجادة مجموعة من العلوم فى مقدمتها القرآن والسنة إذ لم يكن فى التدريس وقتها ثمة تخصص بالمعنى المعاصر. ومن ثم كانت إجادة العلوم الدينية إجادة العالم المتخصص ضرورة علمية وعملية.

وقد عرفنا ممن ترجموا للدميرى أنه كان مفسراً ومحدثاً مجيداً، ولما كان التوصل إلى فهم القرآن والسنة يقتضى مستوى عاليا من فهم اللغة والبلاغة فقد ساهمت الثقافة اللغوية والأدبية فى تكوين شخصيته العلمية والثقافية، وقد عرفناه لغويا أديبا وشاعراً.

وفضلاً عن ذلك كله فثمة مقتضيات أخرى أدخل فى موضوعنا المباشر (كتاب حياة الحيوان الكبرى) كان لها دورها فى تكوين ثقافة الدميرى ليس كروافد ثانوية بل كمصادر أصيلة إذ لا شك فى أن تصديه لوضع هذا الكتاب قد أظهره بحكم خطة الكتاب على مجال ثقافى رحب، ففتح الرجل عقله للثقافة التاريخية والعلمية واللغوية والأدبية وغيرها، يجمع من خلالها مادة كتابه الضخم الذى اقتضى تأليفه الاطلاع على أكثر من خمسمائة كتاب كما سبق أن ذكرنا.

أهمية الكتاب

هذا هو شأن الدميرى الذى أمضى الجزء الأكبر من شبابه يمتهن حرفة الخياطة قبل أن تقوده عصاميته إلى فضاء رحب من المعرفة العلمية والثقافية وإلى تولى منصب علمى رفيع هو الأستاذية بالجامع الازهر.

فماذا كان شأن كتابه؟

حقا لقد أتيح لكتاب (حياة الحيوان الكبرى) أن يمثل أهمية خاصة فى مجال الثقافة العربية التقليدية، إذ تتنوع فيه المعارف بحيث يمكن لكثير من فروع العلوم العربية أن ترى فيه ما يخصها وأن تلحقه بمصادرها الرئيسة، وقد بدا ذلك بصورة ما فى تصنيف هذا الكتاب فى دار الكتب المصرية وغيرها من المكتبات العامة تصنيفا يضعه تحت موضوعات عدة من بينها التاريخ الطبيعى (علم الأحياء) فضلا عن الأدب وغيرهما.

ولعل من مظاهر أهمية الكتاب أنه ترجم إلى أكثر من لغة، فقد ترجمه إلى الإنجليزية الكولونيل جايكار عامى ١٩٠٦، ١٩٠٨ وقد بلغ بالترجمة إلى مادة أبى فراس أى ما يعادل ثلاثة أرباع الكتاب، وطبع فى بومباى بالهند، كما ترجمه إلى الفارسية الحكيم شاه محمد القزوينى وطبع فى بلاد فارس عام ١٢٨٥هـ، فضلا عن ترجمته إلى التركية.

وإذا كانت الترجمة لكتاب ما تشير إلى أهميته، فإن تعدد مختصراته لما يشير أيضاً إلى هذه الأهمية من ناحية، وإلى تعدد مظاهر المادة التى تضمنها من ناحية أخرى، كما يشير من ناحية ثالثة إلى حاجة الحياة الثقافية إلى النقل عنه، ولقد حظى كتب (حياة الحيوان الكبرى) بالكثير من المختصرات كان أولها سنة ٨٢٣ هـ، أى بعد وفاة الدميرى بخمس عشرة سنة، حيث أعد الدمامينى (ت ٨٢٨ هـ) مختصرا للكتاب سماه (عين الحيوان)، وأهداه إلى الأمير أحمد شاه بن مظفر من ملوك الهند. وأعد محمد بن أحمد الفارسى (ت ٨٣٢ هـ) مختصرا آخر فضلاً عن مختصر أعده السيوطى سنة ٩٠١ هـ ، ومختصر أعده على القارى نزيل مكة

عام ١٠٠٣ هـ وسماه (بهجة الإنسان فى مهجة الحيوان)، كما اختصره محمد بن باقر البستانى عام ١١٠٨ هـ وسماه (خواص الحيوان) لأنه يقتصر فيه على نقل الخواص الطبية، وإن كان قد تخلى فى كثير من الأجناس عن التزامه بنقل الخواص فنقل نماذج من أبواب أخرى وتحمل مخطوطة هذا المختصر رقم ٢٦١٣ بمكتبة جامعة القاهرة. أما آخر المختصرات فقد أعده محمد الحاذق ونشر تحت اسم (المختار من كتاب حياة الحيوان).

ولم تقتصر أهمية الكتاب على وجود عدة مخطوطات له فى مكتبات أوروبا حيث يشير خير الدين الزركلى فى الجزء العاشر من كتابه (الأعلام) إلى وجود نسخة مخطوطة منه فى مكتبة (برنكتون) كتبت سنة ٨٥٤ هـ، ونسخة فى مكتبة (مارسيان) بالبندقية، فضلا عن نسخة فى (كوبنهاجن)، وإنما تتمثل أهميته لدى الأوروبيين فى نظرتهم إليه ككتاب عظيم القيمة فى التاريخ الطبيعى عرفه طلاب اللغة العربية وغيرهم فى الجامعات الأوروبية، بالإضافة إلى اقتباسات (لين) و (وستنفيلد) و (هازل) و (سلفستر دى ساسى) و (هومل) و(بريم) والأخير أطلق على كتاب له اسم (حياة الحيوان) تقليداً للدميرى.

طبعات الكتاب

أما الطبعات العربية من الكتاب فقد بلغت من الكثرة حدا واضحاً فمنذ أكثر من قرن قامت المطبعة الأميرية فى مصر بطبعه سنة ١٢٧٤هـ، ثم أعادت طبعه سنة ١٢٨٤هـ ثم سنة ١٢٩٢هـ وقامت المطبعة الميمنية بطبعه سنة ١٣٠٥هـ. وقدمت له المطبعة الشرفية أربع طبعات (سنوات ١٣٠٦، ١٣١٩، ١٣٢١، ١٣٥٦هـ) وطبعته كذلك مطبعة صبيح سنة ١٣٢٨هـ، ومطبعة الاستقامة سنة ١٩٥٤م، وقام مصطفى البابى الحلبى بطبعه أربع طبعات آخرها سنة ١٩٧٦. وتشير طبعة المطبعة الأدبية (١٣١٩هـ) إلى أن معظم الكتاب قد

سبق طبعه بالمطبعة الكستلية. كما طبع الكتاب عن دار التحرير ضمن سلسلة كتاب التحرير وهى طبعة مزودة برسوم لغالبية الحيوان الذى ورد بالكتاب وأعادت طبعه فى السنوات الأخيرة. وقد أصدرت المكتبة الإسلامية ببيروت طبعة على هيئة مجلد يضم الجزءين (بدون تاريخ). وهذه هى الطبعات التى أتيح لنا الاطلاع على بعضها أو الوقوع على إشارات لبعضها الآخر. والمرجح عندنا هو وجود طبعات أخرى قديمة وحديثة لم تقع لنا بنصها، ولم تصادفنا إشارات لها. على أن الكتاب - للأسف الشديد - لم ينل أى قدر من التحقيق واقتصر الأمر على مقدمات موجزة لبعض الطبعات وبعض تصحيحات محدودة للغاية. ولم يكن من مهام أو وظيفة الدراسة التى قدمناها لجامعة القاهرة أن تحقق الكتاب وإنما كانت الدراسة تتوجه إلى تصنيف ودراسة المادة الفلوكلورية فى الكتاب كنموذج لتصنيف كتب التراث العربى تصنيفا فولكلوريا ضمن مشروع علمى كبير نبه إلى أهميته البالغة الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتورة نبيلة إبراهيم، ومازلنا نتمنى أن يقيض الله لهذا الكتاب باحثا من أهل الاختصاص يتصدى لتحقيقه بالمعنى العلمى لمصطلح تحقيق كتب التراث.

منهاج الدميرى

ولعله من المهم أن نختم مقالتنا هذه بعجالة عن طريقة أو منهاج الدميرى فى عرض مادة كتابه. لقد اعتمد الدميرى فى ترتيبه للكتاب على الألفبائية، فمدخل المادة هو اسم الحيوان، وأسماء الحيوانات مرتبة ألفبائيا، ولكنه بدأ بالأسد بينما كان إطلاق الألفبائية يقتضى البدء بـ(الإبل) ولكن الدميرى يقدم تبريرا لاتجاهه هذا بأنه بدأ بملك الحيوان. ولعل هذا هو ما ألهم أحد مختصرى الكتاب إلى البدء بالإنسان، على نحو ما نرى عند صاحب (خواص الحيوان) وهذا أمر منطقى لأنه جمع من كتاب الدميرى ما يتصل بالطب الشعبى، وهدف الطب الغالب هو الإنسان وعلاج الإنسان هو ما غلب على مادة الطب من كتاب الدميرى، وإن لم يخل من بعض مادة الطب البيطرى. وقد ختم الدميرى كتابه بمادة (يعسوب)

والترتيب الألفبائى يقتضي أن ينتهى بمادة (يوص)ولكنه يبرر ذلك بأنه يختم بملك النحل كما بدأ بملك الوحش فكأنه بذلك حرص على أن يضع مادة كتابه بين ملكين.

وداخل الترتيب الألفبائى فإن الدميرى يبدأ بذكر الحيوان وكناه وألقابه وصيغ تأنيثه وجمعه، ويحرص على ضبط الاسم كتابة على طريقة المعاجم اللغوية بصورة تحول دون تعرض الاسم إلى تحريف أو تصحيف. ويقدم بعد ذلك وصفا للحيوان تتخلله عادةً رواية بعض الأخبار التى تجئ تحت عنوان (فائدة) أو (فائدة أجنبية) أو (غريبة) أو (عجيبة) أو (فرع) أو (تذنيب) أو (فصل) وهى مصطلحات تتكرر بكثرة فى الكتاب ويوزعها الدميرى على استطراداته المذهلة وفق تصور خاص يحدد على أساسه نوع هذه (الفائدة) والمصطلح الذى يلائمها حسب قربها وبعدها عن موضوعه الأساسى الذى يعرض له. وقد ترد هذا الروايات أو الفوائد متصلة بالحيوان دون فصل بالعنونة.

وبعد ذلك يورد الدميرى أربعة عناوين ثابتة لمادة كل حيوان:

١- الحكم : ويعنى به موقف الشرع الإسلامى من أكل الحيوان وبيعه والزكاة التى تجب فيه إلى آخر المسائل الشرعية المتصلة بالحيوان.

٢- الأمثال : ويتضمن ما قالته العرب من أمثال يرد فيها اسم الحيوان استناداً إلى خاصية من خواصه، أو لمجرد العلاقة الاسمية دون أن تكون لها صلة بالحيوان.

٣- الخواص: ويعنى بهذا المصطلح الوصف الفيزيقى للحيوان، وقد يمثل هذا الباب جانباً محدوداً من علم الحيوان بالقياس إلى حدود ما وصل إليه علم ذلك العصر، بينما يغلب عليه ما يسمى اليوم بالطب الشعبى، إذ يشير غالبا إلى الفائدة الطبية الكائنة فى جزء أو أكثر من الحيوان أو من غير الحيوان كالنبات والجماد، فضلا عن آيات القران والطلّسمات وغيرها.

٤- التعبير : أى تعبير الرؤيا أو تفسير الأحلام، ويتضمن عرضا لدلالات

الأحلام التى يظهر فيها الحيوان.

ويضطرد الدميرى فى وضع هذه العناوين فى غالبية الحيوان وإن اختفى هذا التقسيم فى بعض الحيوان لسببين:

أولهما : قصور المادة الخاصة ببعض الحيوان فلم تحظ بأكثر من حديث سريع قد لا يتعدى بضعة أسطر أو بعض سطر.

ثانيهما : أنه يورد التسميات المختلفة للحيوان الواحد موزعة على ما اقتضاه الترتيب الألفبائى ومن ثم يجئ الحيوان نفسه أكثر من مرة (إبل.. بعير.. جمل.. حوار.. ناقة.. إلخ). وقد حرص الدميرى على ألا يدون ما يتصل بمثل هذا الحيوان فيما سبق أن ذكره عنه أول مرة، وهو منطق علمى دقيق، وقد كان يورد مادة جديدة عندما تكون مرتبطة بالمرادف المعجمى الجديد لاسم الحيوان خاصة فى مجال (الأمثال) ومجال (التعبير) لأن مضمون كل منهما يعتمد بصورة أساسية على منطوق الاسم الجديد، وعلى سبيل المثال فإن عبارة (رأيت إبلاً) تختلف عن عبارة (رأيت جمالاً) فى تأويل الأحلام وفق القواعد التى رسخها علماء تفسير الأحلام وفى مقدمتهم ابن سيرين (ت ١١٠هـ).

حاشية :

(١) راجع : صلاح الراوى، الجوانب الفلولكورية فى كتاب حياة الحيوان الكبري تصنيف ودراسة، أطروحة ماجستير، جامعة القاهرة ١٩٨١ ص ٣٩، ١١٣، وما وردها بها من مصادر ومراجع في هذه الصفحات نفسها، وكذلك ثبت المصادر والمراجع الواردة ص ٤٩، ٥١٤ من هذه الأطروحة.

بيـاض

الفنون الشعبية بين السياق الشعبى وسياق العرض الجماهيرى

« أوقفنى فى الاختيار وقال لى . كلهم مَرْضَى »

النِفرى

ظلت قضية استلهام الفولكلور (الثقافة الشعبية) فى إبداعات فنية حديثة مثار جدل بين المتخصصين والمبدعين، وجاءت مشاركة النقاد فى هذا الجدل محدودة بدرجة لا تتناسب مع مسئولية هؤلاء النقاد وأهمية الدور الذى يمكن أن يقوموا به فى هذه القضية. ولعل انحصار الجدل فى دائرة الباحثين المتخصصين من ناحية والمبدعين من ناحية أخرى هو الذى انتقل بالحوار العلمى إلى منطقة الاشتباك. ولما كانت علاقة المبدع الفرد - غير الشعبى - بالثقافة الشعبية علاقة شبه حتمية، إذ لا مفر من التقاطع معها أو حتى مجرد التَّمَاس أو الإشمام، الإنغماس فى عالمها أو التصادم معه .وعلى مر قرون من الإبداع الفنى الفردى -غير الشعبى- اتخد المشهد العام لهذه العلاقة تجليات عديدة ،يغلب على بعضها الإخلاص الحميم لقيم هذه الثقافة والحرص المسئول على سبر أغوارها وفهم رؤية أصحابها للعالم، وسيطر على بعضها تعسف الفهم واتخاذ مواقف أخلاقية صارمة تدين أحيانا وتسخر أحيانا، وحكم رؤية بعضها مفهوم مضلل - معيارى أيضا - هو التطوير، أى أن المبدع الفرد غير الشعبى يدعى لنفسه القدرة (المستحيلة) على تطوير الثقافة الشعبية من خلال ما يقدّمه هو من أعمال فنية، وقد واجهنا هذه الدعوى الغليظة مواجهة صارمة منذ مطلع الثمانينات بسؤالنا المباغت : من؟ يطور ماذا؟ لمن؟. ويبقى فى النهاية - وسيظل باقيا وربما سائدا - أحد التجليات وهو استغلال الثقافة الشعبية على نحو ارتزاقى يسوده منطق الاقتباس العجول والاتكاء الفج على مفردات من هذه الثقافة تنتزع من سياقها العضوى انتزاعا جهولا خاملا ومحاولا استزراعها فى (صوبة)، أو تجريف مناطق خصبة من الثقافة الشعبية وحرقها فى قمائن وتخليق لبنات مصطنعة لاستخدامها فى بناء آخر، وتحديدا (بناء آخر) لأنها فى نظرهم - ولو على مستوى اللاشعور -ثقافة الآخر(١)

وإذا كان هذا الرأى يسعى إلى رصد واقع محدد من خلال المتابعة والمشاركة فى الجدل القائم بدرجاته المختلفة مرونة وتشددا، فإن هذا الرأى نفسه لا يصادر على آراء وتصورات أخرى تعكس فهماً مختلفا فى النظر إلى الفاعليات الفنية

المعاصرة التى اتخذت من الثقافة الشعبية (تراثا ومأثورا) موضوعا أو مادة للاستلهام أو التوظيف أو غير ذلك من صور الاتصال بهذا المصدر الثرى.
وإدراكا لخطر هذه القضية فقد وضعنا عام ١٩٩٥مشروعا متكاملا لندوة تعقد ضمن فاعليات (مهرجان الإسماعيلية الدولى للفنون الشعبية) بحيث تتناول الندوة فى كل دورة من دوراتها محورا من محاور هذه القضية شديدة التشعب، وقد حرصنا على أن تتخذ المشاركة سبيلا من سبل ثلاثة : البحث النظرى، البحث التطبيقى، الشهادة التى يقدمها المشارك سواء أكان فنانا أم صاحب تجربة فى توجيه المبدعين . وقد اتخذت الندوة اتجاها واضحا فى حرية التعبير والديمقراطية المطلقة فى المداخلة والحوار والتعقيب، وعلى مدى ثلاث دورات أثمرت الندوة أكثر من ثمانين بحثا وشهادة من الباحثين والمبدعين المصريين والعرب، فضلا عن مشاركة مجموعة من الباحثين الصينيين (٢)

وإذا كانت هذه الندوة - بوصفها مشروعا علميا متكاملاً وذا منهجية محددة فى معالجة هذه القضية أو على الأقل مقاربتها مقاربة علمية مترابطة الآليات - قد توقفت عند دورتها الثالثة، فإن هذه الندوة حسبها أنها قدّمت محاولة جماعية لرصد جملة من التجارب والآراء وأنها سعت لتوثيق الظاهرة من خلال مشاركة الأطراف جميعا فى حوار رحب. وقد حرصنا على أن تتاح المشاركة بالبحث والمداخلة وتقديم الشهادات وبالنقاش والتعقيب لسلسلة من أجيال الباحثين والمبدعين فى مختلف التخصصات ذات الصلة. ولعله يجئ يوم تنشر فيه - بعد استخلاصها من أيدى القردة والمنحرفين - وقائع الدورات الثلاث وما حفلت به من مناقشات ومداخلات وتعقيبات فضلا عن جملة البحوث التى قدمها الباحثون والشهادات التى قدمها المبدعون(٣).

إن منهجية هذا المشروع العلمى اقتضت أن تحدد الأوراق الأساسية مجموعة القضايا والمحاور الرئيسية التى تمثل منطلقات البحث على مدار الدورات التى حددها المشروع لنفسه بحيث تشتبك الرؤى والنظرات - ومن خلال مناهج تختلف باختلاف الباحثين - مع هذه القضايا والمحاور، وبحيث تتم تغطية أكبر كم ممكن من عناصر قضية الاستلهام خلال خمس دورات كاملة يستوفى بها

المشروع غايته فى الرصد الموثق لآراء الباحثين وتصورات المبدعين ليس وصولاً إلى نتائج نهائية أو فصل خطاب فذلك أمر ينافى طبيعة العلم ويجافى خصائص الإبداع الفنى، وإنما سعيا نحو الوقوف على أبعاد صورة هذه القضية المتشابكة الأطراف والعناصر، فضلاً عن إتاحة مجموعة وفيرة من الوثائق البحثية لأجيال قادمة من الباحثين قد يتصدى بعضهم لدراسة الظاهرة، وما أحوج هذا البعض وقتها إلى مادة علمية قدمها أصحابها من الباحثين والمبدعين استجابة لمجموعة الأوراق الأساسية التى قام عليها هذا المشروع ومجادلتها حواراً واشتباكا، اتفاقا واختلافا. ولقد كانت استجابة الباحثين والمبدعين منذ الدورة الأولى مشجعة على مضى المشروع فى طريق أداء مهمته على الرغم من صعوبات عديدة لا مجال هنا لاستعراض تفاصيلها الكثيرة والكريهة أو حتى مجرد الوقوف عندها إذ لكل مقام مقال هو آت لا ريب.

ونعرض هنا نصوص الأوراق العلمية الأساسية التى أعدها صاحب هذا المقال ودعا الباحثين المبدعين إلى المشاركة فى بناء المشروع العلمى على ضوئها. وسيلاحظ القارئ أن الورقة الأولى قد حرصت على وضع الخطوط العامة العريضة فضلا عن وضع عنوان المشروع/الندوة. ومن البديهى أن تقوم فلسفة الورقة الأولى على الاتساع والرحابة التى لم يحدّها إلا النص على محور محدد تقوم عليه ندوة الدورة الأولى (المدخل النظرى والشهادات) ولا يعنى هذا التحديد أن الباحثين المشاركين قد حصروا أنفسهم فى هذا الجانب وإنما تجاوزه البعض إلى بحوث تطبيقية تناولت بعض التجارب الإبداعية الاستلهامية بالتحليل، واتسعت الدورة الأولى بوظيفتها المحددة بحيث استوعبت كل المشاركات، ولعلها لم تجانب الصواب فى نحوها هذا المنحى.

كما أن القارئ سيلاحظ أن إدارة الندوة قد أجرت بعض التعديلات على ترتيب المحاور وتوزيعها على الدورات المتتالية استجابة لبعض المقتضيات الفنية والعملية التى سبقت بعض الدورات وواكبت الإعداد لها. وقد كنا فى جوهر هذه الاستجابة إنما نستلهم حقيقة أن ثبات الرؤية هو ضرب من الجمود والتعسف الذى

من شأنه أن يعصف بالمشروع كله. والمهم هو أن المشروع لم يخرج لأى سبب من الأسباب وتحت ضغط عائق من العوائق - وما أكثرها - عن حدود مخططه الأساسى، وهو ما يبدو واضحا فى التحديد الصارم لمحور كل دورة والالتزام شبه المطلق بحدود هذا المحور أو ذاك. على أنه تجدر الإشارة إلى أن الندوة فى دورتيها الثانية والثالثة - فضلا عن الرابعة التى لم تتم لأسباب خارجة عن الإرادة - قد حرصت على الاستمرار فى التعبير عن ترحيبها بالمعالجات النظرية لقضية الاستلهام لأهمية هذا البعد من أبعاد الموضوع من ناحية، وقلّة المعالجات من ناحية أخرى.

١ - محور: المدخل النظرى والشهادات

تمثل الندوة العلمية فاعلية رئيسة من فاعليات المهرجان الدولى للفنون الشعبية تحقيقا لإضاءات جوهرية ترسخ الجانب العلمى للفاعلية الفنية المتمثلة فى الإبداعات التطبيقية للفنون الشعبية بوصفها جنسا رئيسا من الأجناس الخمسة للثقافة الشعبية (الفولكلور).

وقد حرص المهرجان الدولى فى دوراته السابقة على تحقيق هذا السياق. ويؤكد المهرجان على هذه الصيغة التفاعلية بين الجانب الفنى والجانب العلمى من خلال عقد ندوة علمية على مستوى عال تتضافر فيها جهود المبدعين من العلماء والخبراء والباحثين مع جهود المبدعين من الفنانين، حيث تتلاقى الخبرات المعرفية والإبداعية لأبناء شعوب الدول المشاركة فى المهرجان.

إن عناصر الثقافة الشعبية تقطع شوطا أو أشواطا من التحولات، من حالة كونها عناصر ثقافية صادرة عن الجماعة الشعبية إلى حالة أو حالات كونها تجليا إبداعيا أنجزته ذوات المبدعين الأفراد استلهاما لعناصر الثقافة الشعبية أو توظيفا لطاقتها وإمكاناتها الفكرية والجمالية (على تفاوت معروف بين الاستلهام والتوظيف) ومن ثم نجد أنفسنا أمام سياقين إبداعيين يلتقيان فى إطار شروط موضوعية محددة، وينتج عن التقائهما منتج إبداعى جديد:

ولكل منهما بالضرورة سماته النوعية المميزة إبداعا وتلقيا (انتاجا واستهلاكا).

لما كان ذلك كذلك فإن الندوة العلمية لمهرجان الإسماعيلية الدولى للفنون الشعبية (صيف ١٩٩٥) تتخذ لها عنوانا يعكس هذا التصور ويهدف إلى إضاءة جوانبه وتجليتها وهو (الفنون الشعبية من السياق الشعبى إلى سياق العرض الجماهيرى). وتضع الندوة مجموعة من المحاور التى تحقق هذه الغاية أو تسعى إلى تحقيقها.

المحور الأول: مدخل نظرى (تعالج البحوث التى تتناوله العناصر المتضمنة فى عنوان الندوة من منطلق نظرى يناقش طبيعة السياق الشعبى وطبيعة السياق الجماهيرى فى مجال الفنون).

ومن البديهى أن يتخذ كل من مصطلحى الاستلهام والتوظيف حقهما من المناقشة العلمية من خلال أوراق بحثية تنفرد بمعالجة كل من المصطلحين أو من خلال الأوراق التى تعالج مفهوم طبيعة السياق الشعبى والسياق الجماهيرى.

المحور الثانى: علاقة عروض الفنون الحركية بأنواع جنس الفنون الشعبية:

ويقوم هذا المحور على خمسة عناصر:

أ- عروض الفنون الحركية والموسيقى الشعبية.

ب- عروض الفنون الحركية والأدب الشعبى.

جـ -عروض الفنون الحركية والرقص الشعبى.

د- عروض الفنون الحركية والفنون التشكيلية.

هـ - عروض الفنون الحركية والدراما الشعبية.

ويمكن للأوراق البحثية التى تعالج عناصر هذا المحور أن تغطّى مجمل العلاقات التى تربط بين عروض الفنون الحركية التى تستلهم أو توظف أنواع

الفنون الشعبية أو عناصر من هذه الأنواع.

المحور الثالث: علاقة عروض الفنون الحركية ببقية أجناس الثقافة الشعبية:

أ- علاقة عروض الفنون الحركية بالقيم والتصورات والمعتقدات الشعبية.

ب -علاقة عروض الفنون الحركية بالخبرات والمعارف الشعبية.

جـ - علاقة عروض الفنون الحركية بالعادات والتقاليد الشعبية.

د- علاقة عروض الفنون الحركية بالتشكيل المادى الشعبى.

وتحرص هذه الندوة على أن تتخذ الأوراق المقدمة لها طريقتين لمعالجة عناصر هذه المحاور:

١- البحث النظرى أو التطبيقى بالنظام المعروف فى إعداد البحوث العلمية.

٢- الشهادة التى يقدمها أصحاب التجارب التطبيقية سواء كانوا من المبدعين (تصميما أو تدريباً أو تأليفا أو تلحينا أو إخراجا أو تنظيما) أم كانوا من الباحثين أصحاب التجارب فى متابعة أو محاولة أو توجيه الأعمال الإبداعية أو التنظير لها (تجارب محددة).

مقدمة بحوث الدورة الأولى

عندما بدأ التشاور حول موضوع الندوة العلمية للمهرجان، لم يكن هناك مجال للمفاضلة بين موضوعات عديدة يمكن أن تكون جديرة بأن تُتَّخذ موضوعا يلتقى حوله الباحثون، وإنما سطع أمامنا للحظة الأولى موضوع، يبدو - على السطح - أنه قد نال حظا مفرطا من الدرس والبحث، والحق أنه أثار قدرا كبيرا من الجدل ولكنه لم ينل حظا معقولا من الدرس الجاد. فالمصطلحات أو المفهومات لم تستقر، ولعلها لم تقطع شوطا ذا بال فى طريق التبلور والاستقرار، فتراوحت المصطلحات فى الاستخدام بالترادف بين (توظيف، واستلهام، واقتباس) وهو مسلك يجافى العلم الذى يتميز بالتحديد والصرامة دون غلق لباب الاجتهاد الذى يصوب بالاختلاف، ويعمق بالمنهجية، ويقاوم - كشأنه دائماً- الخلط وتماهى الحدود.

وعندما وضعنا الورقة الأساسية التى تعالج محاور الموضوع وترسم كروكيا لسياق الندوة، حرصنا على وضع خطوط عامة -ولكنها محددة - لمجموعة من المفهومات، وحرصنا على أن تتسع مداخل المعالجات البحثية بحيث تشمل كل شئ - وليس أى شئ - فى الموضوع، وبحيث يتسع المجال ليجد كل إسهام علمى مدخلا إلى المشاركة. وإذا كانت الندوة قد اتسعت بتوجهها البحثى لتشملَ الجانب النظرى والجانب التطبيقى، فإنها حرصت على توطئة موقع مناسب للشهادات التى حررها أصحاب التجارب، توثيقا لهذه التجارب واستخلاصا لها من سيولة السرد الشفاهى الذى ساد قضية الاستلهام والتوظيف، وهو أمر لم يسلم منه الجانبان النظرى والتطبيقى، فألفينا طوال السنوات الماضية -إلا فيما ندر- سيلا من التنظير الشفاهى يستحيل على التوثيق بمعناه العلمى المنضبط، ونظيرا له من المباريات النقدية الشفاهية التى تحدثت عن أعمال استلهمت الثقافة الشعبية / الفولكلور أو وظفت منها موضوعا أو عنصرا، أو اقتبست عنها بدرجة أو بأخرى.

إن هذه القضية (الفنون الشعبية من السياق الشعبى إلى سياق العرض الجماهيرى) تنطوي بنيتها على منظومة من المشكلات بالمعنى الأكاديمى لمشكلات البحث، وبالمعنى الدارج كذلك للمشكلات، فنحن أمام سياقين، سياق شعبى (اجتماعى - ثقافى) يحكم المنتج الثقافى الشعبى - على تنوع أجناسه وأنواعه- بشروطه الموضوعية، ومحورها - حتما - شرط الوظيفة، وسياق آخر هو العرض الفنى الذى يقدم للجماهير والتى تضم من وما هو شعبى ومن وما هو غير شعبى، وهو عرض محكوم بهذه الطبيعة التى حددتها وظيفته، بوصفه عرضا فنيا للجماهير / لكل الناس، وليس للجماعة الشعبية منفردة، وهو محكوم بشروط فى التشكيل والأداء وغيرها من مقتضيات العرض الذى ينتجه المبدعون الأفراد من الصفوة أو من فى حكمهم. وهذه الشروط تحدد طرق وضروب، ودروب الاستلهام والتوظيف والاقتباس والانتفاع. وقد تطلعت فلسفة الندوة وخطتها إلى دراسة منطقة بعينها هى المساحة/ المسافة/ الرحلة/ المفازة/ المعْبَر بين السياقين وهى منطقة لا يقطعها المستلهِم أو الموظِف أو المقتبِس وإنما يقطعها معه المستلهَم أو الموظَف او المقتبَس، أو المنتفَع به لحظة بلحظة وحذو الركاب، وتحديد طبيعة المعية هذه -قدر الطرفين معا- من بين ما تطلعت إليه الفلسفة والخطة.

إن مجموعة البحوث والشهادات التى تضمها هذه الندوة بتنوعها وتنوع مناهج وطرق آليات معالجتها، بأوزانها المختلفة تحمل -فى هذه القضية وإليها كذلك- كثيرا من الدلالات، وكلها دلالات عميقةٌ العمقَ البالغ.

وإن كنت انفرد بدين الشكر والامتنان لكل أصحاب فضل المبادرة من المشاركين فإننا جميعا شركاء فى تأمل الدلالات.

٢- محور: عروض الفنون الحركية وجنس الفنون

حددت الندوة العلمية لنفسها منذ البداية مشروعا واضح المعالم، يناسب من حيث فلسفته وتوجهه وفروضه الأساسية، ومن حيث مراحل تنفيذه -أو محاولة تنفيذه - حجم وأهمية قضية استلهام وتوظيف الثقافة الشعبية (= الفولكلور) فى المبادرات الفنية التى يبدعها أو يصوغها الفنانون غير الشعبيين لغاية العرض الجماهيرى ومن ثم فقد اتخذ هذا المشروع وهذه القضية - معا بالضرورة - اسم (الفنون الشعبية بين السياق الشعبى وسياق العرض الجماهيرى).

وحرص هذا المشروع العلمى على أن تكون مرحلته الأولى / دورته الأولى (١٩٩٥) هى مرحلة تعرف نظرى وتطبيقى عام، والخروج بالموضوع من منطقة (المتشابه) حيث يغلب الحديث المرسل والشفاهى، ووفق ما تتيحه الصدفة من لقاء الدوائر المتماسة، إلى منطقة (المحكم) أو مقاربة هذه المنطقة حيث يفترض وينبغى ويُتَوقَّع أن يسود الدرس الموثَّق المتجه إلى التحليل العلمى بإصرار وترصد، فضلاً عن اللقاء المحتشد بالمنطق وقواعد المنهج العلمى لمناقشة الاجتهادات بما هى أهل له من احتفاء.

ويقتضى التسلسل المنطقى -فضلا عن المنهجى بداهة- أن ننتقل من منطقة رصف المقدمة العامة أو وضع حدودها -وهو ما نأمل أن تكون بحوث الدورة الأولى قد حققته أو أنجزت بعضه- إلى منطقة التحليل العميق الذى يتناول محورا محددا من محاور الموضوع/ القضية/ المشكل. ويسبر -أو يسعى إلى سبر- أغواره بما يتيحه تعدد الرؤى والمناهج من أدوات التحليل العلمى الرصين.

ولما كانت غاية هذا المشروع هى دراسة الفنون الشعبية بين سياقين، أولهما السياق الشعبى أى حالة كون هذه الفنون إبداعا شعبيا تنتجه الجماعة الشعبية لوظيفة بعينها ووفق قوانين وتقاليد وتقنيات فنية محددة وهو ما نستقر على تركيزه فى عبارة جامعة: (الجماعة الشعبية لا تنتج فى فراغ ولا تبدع فى فوضى) أى أنها تنتج الفن لوظيفة وتبدعه محكومة/ حاكمة بقوانين وتقاليد ومواضعات

صارمة لا يتجاوزها المبدع الشعبى الفرد، هو لا يسعى إلى ذلك ولا يتأتى له أن يسعى، ذلك أنه -وفى صيغة حتمية- يبدع فى وسط متجانس لا يشب فيه الفرد عن طوق الجماعة.

أما ثانى السياقين فهو سياق العرض الجماهيرى، أى حالة كون هذه الفنون -أو وعاؤها الأكبر وجنس أجناسها أى الثقافة الشعبية- متناصة: مستلهمة أو موظفة أو مقتبسة (والحدود بين هذه التوجهات / المستويات / التجليات غير متماهية أو منفرطة، وإن بدا الأمر كذلك أو على شئ منه سواء أجاءت المقاربة/ التناص مع الروح العام لهذه الفنون أم مع نص بعينه أم مع عنصر بذاته وسواء أجاءت مع البناء الكلى مترابطا بقضّه وقضيضه أم مع شكله أو بعض شكله، أو مضمونه أو قبضة -أو مجرد حسو الطائر- من هذا المضمون، إن جاز -وهو غير جائز شرعا- فض هذا القران الأبدى بين شكل العمل الفنى ومضمونه الذى يحدد هذا الشكل ويصوغه فإذا نحن إزاء بناء صارم التكوين.

إن غاية رئيسة من غايات هذا المشروع العلمى هى الوقوف على طبيعة وآليات تلك الرحلة الشديدة التركيب والتى يقطعها النص الفنى (غير الشعبى) وصاحبه (الفنان الفرد غير الشعبى) من لحظة توفر نية مقاربته للسياق الشعبى، ودوافع هذا الفنان وتصوراته وراء وإزاء هذا التوجه المتميز، مرورا بآليات وتقنيات هذه المقاربة، وانتهاء بتجلى النص متوجًّها به إلى جمهور/ متلق من خارج السياق الشعبى، وإن انطوى هذا الجمهور على متلقين يحملون سمات الشعبية ولو كانت خالصة (المثال الساطع على مثل هذه الحالة أن يشاهد أبناء الجماعة الشعبية عملا فنيا تليفزيونيا يلامس مصدرا شعبيا دون أن يقود مثل هذا الوضع إلى عد العمل المبثوث شعبيا أو ينتمى إلى السياق الشعبى). هذه الرحلة العضوص ومحاولة جس نبضها الفكرى/ الفلسفى. والتقنى التشكيلى، تمثل تحديا حقيقيا للدرس العلمى (الموضوعى بطبيعته) لاشتباك ظاهرة الاستلهام والتوظيف والاقتباس... إلخ بكثير من المشكلات الجوهرية والعرضية على السواء، وبكثير من الظلال والحواشى والجيوب. على أن صعوبة الأمر - من جوانب عديدة - لا ينبغى لها أن تحول دون المحاولة. والعلماء والباحثون ديدنهم وقضية عمرهم مجادلة الظواهر

ومحاورتها لا التراجع أمامها أو تجاهلها، ومغامرتهم الحقيقية تتجلى فى مشاكسة الظواهر واختراقها بالتحليل لا مداعبتها وتركها تمضى فى حال سبيلها، ولو اقتصرت بعض المراحل فى دراسة الظاهرة على إثارة التساؤلات وتحديد المشكلات الحقيقية، ولكن ذلك -فى حد ذاته- يمثل حلقة مهمة فى حلقات تناول أى علم لظاهرات موضوعه.

إن تعريفا للفنون الشعبية تتبناه هذه الورقة ليتمثل فى أن «الفن الشعبى هو ذلك النشاط النوعى الذى يسعى فيه إنسان الجماعة الشعبية إلى إعادة تشكيل/ صياغة الواقع تشكيلا رمزيا يعكس فيه موقف جماعته من العالم. ويتجاوز فى هذا التشكيل - بوعى جماعى خاص - المستوى الإشارى وصولا إلى الطاقة الرمزية الكامنة فى لغة القول أو النغم أو الحركة أو الخط وهو يشكل من هذه الطاقة الرمزية نصا جماليا، وهو يعبر فى هذا التشكيل الجمالى بالجماعة الشعبية وعنها ولها».

وتتبنى هذه الورقة فى شأن الفنون الشعبية تقسيما/ تصنيفا يراها جنسا من أجناس الثقافة الشعبية يقوم على خمسة أنواع هى: (الفن القولى - الفن الموسيقى - الفن الحركى - الفن التشكيلى - الفن الدرامى).

وتهدف دورة هذا العام من الندوة إلى دراسة رحلة توجه المبدع الفرد - غير الشعبى بداهة - إلى مقاربة أنواع هذه الفنون (الشعبية بداهة) وإلى انتاج إبداع جمالى آخر (ومفارق بالضرورة) يحرص على أن يشير فيه إلى مصدره أيا ما كان موقفه من هذا المصدر (متبنيا لرؤيته وتجلياتها التشكيلية أو رافضا لها، متعاطفا معها مشفقا عليها أو مشفقا منها... إلى آخر صور المواقف القائمة أو المتوقعة).

وتأمل الندوة أن تغطى البحوث علاقة عروض الفنون الحركية بكل نوع من أنواع جنس الفنون الشعبية من خلال معالجات تحليلية، دون إغفال لدور البحوث النظرية التى تُنَظِّر للظاهرة أو تقننها، فضلا عن دور الشهادات التى يبادر إلى تقديمها أصحاب التجارب التطبيقية من المبدعين بحيث تصل المعالجات فى مجملها وبالتلاقى أو بالاختلاف المشروع إلى إحاطة ولو نسبية بجوانب هذه الظاهرة الفنية/ الثقافية التى لا تزال -وربما ستظل إلى حين بعيد- قيد النظر والتأمل.

مقدمة بحوث الدورة الثانية

كنا (على سبيل التقديم) لبحوث الدورة الأولى من هذه الندوة قد قلنا إنه «عندما بدأ التشاور حول موضوع الندوة العلمية للمهرجان، لم يكن هناك مجال للمفاضلة بين موضوعات عديدة يمكن أن تكون جديرة بأن تتخذ موضوعا يلتقى حوله الباحثون، وإنما سطع أمامنا للحظة الأولى موضوع، يبدو- على السطح- أنه قد نال حظا مفرطا من الدرس والبحث. والحق أنه أثار قدرا كبيرا من الجدل ولكنه لم ينل حظا معقولا من الدرس الجاد، فالمصطلحات أو المفهومات لم تستقر، ولعلها لم تقطع شوطا ذا بال فى طريق التبلور والاستقرار، فتراوحت المصطلحات فى الاستخدام بالترادف بين (توظيف، واستلهام، واقتباس) وهو مسلك يجافى العلم الذى يتميز بالتحديد والصرامة دون غلق لباب الاجتهاد الذى يصوب بالاختلاف، ويعمق بالمنهجية، ويقاوم-كشأنه دائماً- الخلط وتماهى الحدود».

وكنا (على السبيل نفسها) قد قلنا إنه «عندما وضعنا الورقة الأساسية التى تعالج محاور الموضوع وترسم كروكيا لسياق الندوة، حرصنا على أن تتسع مداخل المعالجات البحثية بحيث تشمل كل شئ-وليس أى شئ- فى الموضوع، وبحيث يتسع المجال ليجد كل إسهام علمى مدخلا إلى المشاركة. وإذا كانت الندوة قد اتسعت بتوجهها البحثى لتشمل الجانب النظرى والجانب التطبيقى، فإنها حرصت على توطئة موقع مناسب للشهادات التى حررها أصحاب التجارب، توثيقا لهذه التجارب واستخلاصا لها من سيولة السرد الشفاهى الذى ساد قضية الاستلهام والتوظيف، وهو أمر لم يسلم منه الجانبان النظرى والتطبيقى، فألفينا طوال السنوات الماضية- إلا فيما ندر- سيلا من التنظير الشفاهى يستحيل على التوثيق بمعناه العلمى المنضبط، ونظيرا له من المباريات النقدية الشفاهية التى تحدثت عن أعمال استلهمت الثقافة الشعبية / الفولكلور أو وظفت منها موضوعا أو عنصرا، أو اقتبست عنها بدرجة أو بأخرى».

وكانت الغاية- وتظل- هى وضع القضية فى سياق علمى، إن لم تقطع بحوث

الندوة أشواطا فيه، وهو واجبها المنهجى، فإن فائدة حتمية ستتحقق من خلال تجميع الرؤى والاجتهادات موثقة ومستقطَبة حول محور، بحيث يجدها -اليوم أو غداً أو بعد غد- باحثون يتخذون من هذه القضية مشروعا لحياتهم العلمية. وكم يكون الأمر عسيرا عليهم لو غابت هذه المادة عن أيديهم لأنها لم تكتب أصلا، ولا يبقى أمامهم إلا شذرات ليست كلها من شذور (الذهب)!

وقد يبدو لقارئ أن يرى فى بعض هذه البحوث خفوت الصلة بالمحور الذى حددته الورقة الأساسية لندوة هذا العام، ولعل فيما يبدو لمثل هذا القارئ الناقد ما يمس بعض الحقيقة.

ومن البديهى أنه كان لإدارة الندوة- ويظل- حق عرفى/ إجرائى أصيل فى استبعاد مثل هذه البحوث أيا ما تكون الأسباب المحتملة وراء ورودها هذا المورد، أو مجيئها هذا المجئ، أى سواء أكان الأمر راجعا لعدم أو ضعف إمساك صاحب البحث بمقصود الورقة العلمية الداعية- وهو احتمال نستبعده أو نميل إلى استبعاده- أم هو راجع إلى عدم التزام صاحب البحث بالتصويب على مرمى الورقة التى دُعِىَ إلى محاورتها والائتناس ببصيصها، أو حتى مجادلتها مجادلة التقابل (بالتضاد أو بالتناقض). ومجادلة هذه الورقة مجادلة نقدية أمر كنّا نرجوه ونأمله، ذلك أن القضية جادة كل الجدية، ويعلق عليها هذا المجال العلمى والثقافى والفنى أملا ليس محدود المدى.

ولعل هذا القارئ الناقد يشاركنا الرأى فى أن خفوت أو ضعف صلة بحث ما بالمحور المحدد، أو حتى سيره فى غير ما اتجاه واضح إنما يقدم فى حد ذاته دالا كاشفا/ مضيئا فى أو لبعض أبعاد الموضوع/ القضية، وربما عن بعض الخائضين فى مياهها العميقة أو الضحلة على السواء.

ومثل هذا الذى استوقف من القراء يمثل فى عقيدتنا وثائق لها قدرها فى تبصير الباحث الآتى غدا بحدود المتون والهوامش، وبما وقع عند ظلالها أو على مبعدة من هذه الظلال المراوغة. بل إن غياب بعض الاجتهادات لداعٍ أو لآخر من الدواعى، أصيلها ومفتَعَلها، المفصَح عنه منها والمغمغَم به فى الطَرقاتِ إنما يقدم هو أيضا من تبصير ذلك الباحث المنتظر ما نراه فى حاجة إليه ليرى.. وليرى أفضل.

٣- محور: عروض الفنون الحركية وجنس العادات والتقاليد

ارتبطت العادات والتقاليد -وتظل ترتبط- بدورة الحياة، فليس ثمة زمن من أزمنة حياة الإنسان (فى الجماعة الشعبية) حتى قبل أن يولد إلا وارتبط بعادة تحرص عليها الجماعة أو تلتزم بها، لعلها بمعنى أدق تلزم نفسها بها، بل لعلها لا ترى نفسها إلا بها. بل أكثر من ذلك ومما لا يخفَى عميقُ دلالته أن بعض المجتمعات تطلق على القانون العرفى- وهو سلطة حاسمة قاطعة فى حكم وتنظيم شئون وعلاقات أفراد هذه المجتمعات- مصطلح «عوايد». ولئن كانت العادات فى بعض جوانبها خالصة إلى معانى وأحكام القانون بمعناه الاصطلاحى المحدد فى التشريع والحكم والنظم الرسمية، فإن العادات جميعا هى- فى حد ذاتها- قانون من قوانين الجماعة الشعبية تسيِّج بها عالمها، وتناغم بين علاقاته تنظيما لها وضبطا وتوثيقا لعراها وتمتينا.

والعادات الشعبية ملتحمة بالقيم -التى هى عندنا منظومة تجريدية من المبادئ العامة- ونابعة منها عاكسة لها على هيئة تجليات سلوكية (عملية). والعادات فى الوقت نفسه متواشجة مع كل أجناس الثقافة الشعبية (وبالتالى مع كل أنواعها ونويعاتها وعناصرها) تواشجا سبائكيا، إذ هى جنس من هذه الأجناس، أو هى جهاز حيوى من أجهزة هذه الكيان العضوى (الثقافة الشعبية) لا يفصلها إلا تعسف الدرس، ومقتضيات الفحص، لا تشفع عنهما إلا غاية التحليل العلمى بوصفه سبيلا إلى الفهم وطَّأت البشرية له المناهج والأدوات، وتتعهدها بالتطوير والإحكام بحيث تكفكف من واحدية نظرته وتقوده إلى أن ينظر إلى كل ظاهرة من الظواهر بوصفها تقوم على قوانين ذاتية لا تنفصل لحظة أو بعض لحظة عن القوانين الأشمل والأعم التى تحكم الظواهر والمجتمعات.

وإذا كانت العادات تعكس بعضا من جوهر الجماعات التى ترصف هذه العادات وتلتزمها، وتعكس فيها قيمها وأعرافها وغاياتها الأساسية فى البقاء الآمن والاستمرار المحفوف بالاستقرار والسيطرة اليقظة الصارمة والمرنة على

واقعها الاجتماعي وعلى حركة العلاقات بين أفرادها، فإنها تنعكس كذلك أو تتجلى فى أنواع جنس فذ من أجناس ثقافة الجماعة الشعبية، هو جنس الفنون. وهو جنس منفتح طبيعةً ووظيفةً على بقية الأجناس يرسخها ويؤكدها ويعبّر عنها، بل هو يعبُر بالجماعة عُبورا رشيقا (ذا سحر خاص) من قبضة إحساسها بغموض بعض عناصر هذه الأجناس- أو تعمُّدها تعميتها- إلى رحابة الكشف والجلاء بل وتحقيق الغلبة (مثلا : الاعتقاد فى الجن وتداخلها المؤثر مع حياة الإنسان اعتقاداً يبلغ عند كثير من الجماعات من القوة حداً باهظا، ولا يجد الإنسان مخرجا من هذه المعضلة الكلية إلا خلال تشكيلها على هيئة عناصر تحملها صور الفن المختلفة، تنضغط فيها رموزا أو تحل فيها أقوالاً وخطوطا وألوانا وظلالا أو حركة وإشارة أو نغما وإيقاعا أو شخوصا وحوارا وأحداثا. وكل ذلك بطبيعة الحال يلتف حول جذوع وفروع وأغصان من الطقوس، أو يلتبس بها، ليمتزج معها ويعانقها أو يراقصها وقاية أو دفاعا، مقتحما خوف الجماعة أو حتى مقاربته أو مسّه بل ربما مراوغة مصادر الخوف والتحايل عليها).

والعادات تتخذ من جنس الفنون مجلى من أهم المجالى التى تجسدها أو تشخصها، وتكشف عن مراميها ودلالاتها ورموزها، بحيث يندر أن نجد عادة أو بعضا من عادة، إلا وقد اتخذت سبيلها إلى عناصر نوع من أنواع جنس الفنون، تنشد عنده التجلى الجمالى والتكريس الإبداعى، حتى أن عادات الموت وجدت لها فى فنون القول والموسيقى والحركة والتشكيل والدراما ما تصاغ فيه أو تتوسل به فى التجلى المعبر عن حاجات إنسان الجماعة الشعبية من بنى البشر والطبقات جميعا فى التعبير (التشكيل الفنى) عن التجارب الحيوية، أليس فى قول العديد (المراثى) والتوقيع على الدفوف أو الطسوت والأداء الحركى فى الندب، واتخاذ الألوان فى الأزياء وأصباغ الوجوه وتشكيل عمارة المثوى الأخير ما يتوزع على أنواع جنس الفنون بما تقوم عليه هذه الصور الإبداعية من خصائص وسمات نوعية هى خصائص الفن وسماته المميزة له- نوعيا- عن غيره

من الأنشطة البشرية؟ خلاصة القول إن حياة إنسان الجماعة الشعبية تنتظمها عادات (وتقاليد) هذه الجماعة وإن هذه العادات (والتقاليد) غالبا ما تتخذ من فنون هذه الجماعة مجلى أو وسائط للتجلى. ولا مندوحة للجماعة الشعبية عن هذا السبيل ما دامت العادات نسقاً من أنساق النظام الذى يقوم عليه وجودها بما هى جماعة إنسانية فى واقع محدد بحتمياته الفيزيقية (الطبيعية) والميتافيزيقية (وراء الطبيعية) والطبقية (الاجتماعية)، وبما هى جماعة تجادل هذا الواقع وتسعى إلى امتلاكه وإخضاعه لصالحها بكل الوسائل، ومن بينها - بالضرورة - الفن (الموازى الرمزى للواقع).

إن الفنان الذى يستلهم أو يوظف ما للجماعة الشعبية أو يتناص معه إنما يتجه إلى مقاربة هذه الشبكة المعقدة من العلاقات والتجليات التى تبدهه وتدهشه بما يراها عليه من غرائبية، وقد تستفزه بما يظنها عليه من تشوش ولا انتظام، وهو فى كل الحالات يتخذ مما (يقف) عنده (موقفا) يختلف من فنان لآخر، وهو اختلاف قد يكون فى الدرجة وقد يكون فى النوع، لكنه فى كل الأحوال محكوم بانتماء هذا الفنان اجتماعيا، وبثقافته، ووعيه، ومعرفته، ورؤيته. وفى جملة واحدة (موقفه من العالم).

ولما كانت العادات (والتقاليد) الشعبية جنس من أجناس الثقافة الشعبية تتجلى أنواعها وعناصرها واضحة شبه خالصة (شبه مستقلة) فى سلوك أفراد هذه الجماعة من ناحية، ومن ناحية أخرى تتجلى عبر أنواع من الفنون أو تتوسل بها فى توحّد معها، أو على درجة من درجات التداخل والجدل أو التلاقح بينهما فإن الفنان الفرد الذى يقصد إلى الانتفاع بالثقافة الشعبية استلهاما أو توظيفا، -أو على أى نحو من أنحاء الانتفاع- أمامنا فى أحواله ثلاثة احتمالات لا رابع لها، فإما أن يقف عند عادات الزواج -مثلاً- فى ذاتها ويرى فيها ما يصلح لإبداعه الذاتى، أو يقف عند الإبداع الفنى الشعبى الذى يُؤَدَّى فى معية هذه العادات بصرف النظر عن العادات نفسها، أو يقف عند مظاهر هذا الإبداع فى حالة

تواشجها مع العادات التى توسّلت بها أو استَوْسَطَتها.

لكننا فى الأحوال جميعا نجد أنفسنا أمام تجليّات فنية فى سياق عروض جماهيرية تناصت مع شئ من الثقافة الشعبية. وهذه التجليات الفنية غير الشعبية، والوقوف على مصادرها الشعبية، ومواقف وعلاقات المبدعين وإبداعهم من هذه المصادر هى هنا محل النظر العلمى.

وتسعى دورة هذا العام من الندوة إلى دراسة مبادرة المبدع الفرد- من غير أبناء الجماعة الشعبية- إلى مقاربة العادات والتقاليد الشعبية أو ما يرتبط بها من إبداعات فنية شعبية سواء جاءت مقاربته الإبداعية هذه متوجهة إلى العادات والتقاليد، أو للجنسين معاً فى تزاوجهما أو تواشجهما.

وتأمل الندوة أن تغطى البحوث علاقةَ العروض الفنية التى تقدم لسياق العرض الجماهيرى بمصادرها من العادات والتقاليد والفنون ذات الصلة بها فى السياق الشعبى قائمةً- أى هذه البحوث- فى الأساس على المعالجات التحليلية، دون إغفال لدور البحوث النظرية، التى تسعى إلى أن تناقش القضايا النظرية فى موضوع التناص بين السياقين الشعبى والجماهيرى. وتظل الشهادات التى يقدمها أصحاب التجارب التطبيقية من المبدعين- على اختلاف تخصصاتهم ومصادرهم الفكرية- ذات دور جد مهم فى جلاء صورة الظاهرة المزدحمة بالمفردات والمتشابكة بالعلاقات، سواء كانت علاقات تناغم أو تنافر، تماس أو تقاطع، تلاق أو تقابل (بالتناقض أو بالتضاد)، إذ الغاية من اختيار موضوع الندوة على امتداد دوراتها هو اختبار هذه الظاهرة علميا، سواء بالبحث النظرى يقنن أو يسعى للتقنين (أو التعميم العلمى) وهو ما يستوجب بداهة الاستقراء والتأمل والتأصيل، أو بالبحث التطبيقى (النقدى بالضرورة)، وهو ما يقتضى تحليل التجارب الإبداعية على مستوى السياقين، وصولاً- أو سعيا للوصول إلى- لماذات التناص (الاستلهام- التوظيف... إلخ) وكيفْات هذا التناص، وبالشهادات الواقعية التى يسعى فيها أصحاب التجارب إلى محاولة رصد تجاربهم، والتباصر والتبصير باجتهاداتهم

بالقدر الذى يتيحه تنوع وتراتب القدرات المختلفة لرصد الذوات لموضوعات تصدت لمعالجتها. وقد تتضمن هذه التجارب إضاءات لمنظرين أو آراء لنقاد تطبيقيين، استلهمها- هى الأخرى- هؤلاء المبدعون أو غضوا الطرف عنها، تمثلوها أو نبذوها، وجدوا فيها خيراً، أو وجدوا الخير فى الإبداع بعيداً عنها وفى حرية من قيود ضوابطها.

٤- محور: عروض الفنون الحركية وجنس المعتقدات

إن ما نطمئن إلى الأخذ به تعريفا للمادة التى يعنيها مصطلح الثقافة الشعبية هو أنها ذلك الكل المترابط من معطيات النشاط الإنسانى والناتج عن جدل الجماعة الشعبية مع واقعها الفيزيقى والميتافيزيقى والطبقى، ساعية فى هذا الجدل إلى إخضاع الواقع لسيطرتها وتحقيق وجودها الإنسانى منتفعة بمادة هذا الواقع صائغة منها عالما متجانسا ومألوفا وآمنا تأنس إليه وتطمئن إلى استجابته لها ولنشاطها الإنسانى المقاوم لحتميات هذا الواقع الطبيعية وفوق الطبيعية والاجتماعية.

وبهذا التعريف فإن كل النشاط المادى والروحى الذى يصدر عن الجماعة الشعبية إنما هو ضرب من ضروب الثقافة، ذلك أنها منذ أن توجد فى مكان وزمان وتهم إلى بدء أول حركة تجاه المكان (وهو ما لا يتم حتما إلا فى زمان) تكون قد بدأتْ فى التو واللحظة فى (ثقْف) الواقع أى إخضاعه وتهذيبه وصياغته صياغة إنسانية، وتمضى بعد ذلك فى تحوير وتطوير صور الإخضاع والتهذيب والصياغة بما يلائم تطور هذه الجماعة ونمو وعيها بذاتها وبموضوعها الرئيس (الوجود). وهى بطبيعة الحال لا تلقى من واقعها استسلاما أو استجابة آلية، وإنما تلقى حتما مقاومة فظة لا يسعفها فى مواجهتها إلا تراكم الخبرة وتطور القدرة ونضج الرؤية باقتران التجارب الحيوية بالابتكار وتجريد المعرفة وصقل أدواتها فى صياغة الواقع. وهى فى هذا كله تُجرى فرزاً لا يتوقف للمعضلات التى تلقاها، فثمة ما هو طبيعة ذات قوانين عصية على السيطرة وعلى الفهم وإن فهمها الإنسان

سيطر، وإن سيطر عليها فهم، وما استمر على استعصائه على السيطرة وعلى الفهم لا يمكن للجماعة أن تتركه معلقا فى فراغ، بمعنى أصح أن تترك نفسها معلقة إزاءه فى فراغ، وإنما هى تحيله إلى ما وراء الطبيعة والذى جعلت منه مستودعا تدفع إليه بكل ما نَدَّ عن طوق سيطرتها عضليا أو ذهنيا. على أن هذا المستودع لا تدفع إليه الجماعة الشعبية الظواهر على هيئتها من الغموض والجلافة والغُفُولة، وإنما تكتسب الظاهرة وهى فى طريقها إلى مستودع الميتافيزيقا تفسيرا إنسانيا يجعل باب هذا المستودع مفتوحا، بحيث تظل الصلة بينها وبين مودعها الانسان قائمة وحيوية ومرهفة، بل إن الصلة بينها وبين الظواهر الطبيعية لا تكاد تنقطع، ومن ثم فإن مستودع الماوراء هذا يظل مزدحما ومائجا بما لا حصر له من المفردات التى تأخذ فى التشابك مشكّلةً عالما يحفّه الغموض والرهبة والرجاء وتحرس بوابته منظومة من الطقوس هى وسائط هذه الجماعة ومكمن تحايلها على الظواهر المخيفة والمستغلقة على الفهم الجمعى، وليس ثمة مفر أمام الجماعة الشعبية من التكيف مع تداخل العالمين. وغاية ما يجود به واقعها العقلى والروحى هو ساتر شفيف قائم بالكاد بين هذين العالمين، ولكنه ساتر لا يخلو من إحكام، وذلك هو التابو تنسجه الجماعة بدأب وإلحاح مدفوعة بمخاوفها وحرصها على سلامة عالمها الفيزيقى والاجتماعى وهى تتعهد هذا النسيج بمداومة رتق ثقوبه التى قد تنفلت منها بعض قوى هذه الظواهر لتصيب بعض هذه الجماعة أو (تمسّه) فيضطرب على نحو ما نرى فيمن تتلبسه الجن مثلا من جراء كسر التابو.

واذا كان هذا العالم الثانى المتداخل هو صنيعة العقل الجمعى فإن الجماعة الشعبية بحكم إلحاح هذا العالم وشدة تداخله تأبى إلا أن تجسمه بل تشخصه وتنتقل به من مجال التصورات (الهيولى) إلى مجال التجسيدات والتشخصيات (الصورة).

وإننا إذا كنا قد وضعنا- فى تقسيمنا العلمى لمادة الثقافة الشعبية- القيم/ التصورات والمعتقدات فى جنس واحد ينصرف فى اضطراد التقسيم والتصنيف إلى أنواع ونويعات فإن تعريفنا للتصورات يذهب إلى أنها مجموعة المفهومات الذهنية

التى تشكلها الذات الإنسانية إزاء الموضوعات. وهى مفهومات فى عمومها كلية الطابع، ولا تكتسب شعبيتها- شأن كل أجناس وأنواع ونويعات ومفردات الثقافة الشعبية- إلا إذا تحقق لها القدر المناسب من التواتر والاضطراد أفقيا (مكانيا) ورأسيا (زمانيا). ولما كانت التصورات تستغرق المعتقدات- إذ الأخيرة ضرب من ضروب التصور- فإن أى تعريف نضعه للمعتقدات لا بد أن يقوم على تعريفنا للتصورات مضيفا إليه حدودا تعريفية، إن هى جمعت خصائص المعتقدات حصرا فإنها تمنع دخول ما ليس معتقدا من التصورات، والتى تشمل بطبيعتها المعتقد وغير المعتقد، ومن ثم فإن المعتقدات هى : تلك المجموعة من التصورات التى اكتسبت قدراً من التقديس وقد تكون مصحوبة بشعائر أو طقوس. إذن فالتقديس حد لازم من حدود تعريف المعتقدات (كل معتقد تصور وليس كل تصور معتقداً).
أما الشعائر أو الطقوس فليست من لوازم كل معتقد ؛ فبعض أنواع المعتقدات يقترن بهذه الشعائر أو الطقوس وبعضها الآخر لا يقترن. بل إن معتقدا واحداً قد يكون مقترنا بشعيرة أو طقس فى حالة بعينها ولا يكون مقترنا بشئ من ذلك فى غير ذلك من الحالات، فمثلاً ثمة من يعتقد فى الحسد أو فى الأولياء وكراماتهم أو القديسين ومعجزاتهم دون أن يرفد اعتقاده هذا بشعيرة أو طقس الرقية أو النذر أو الأضحية مما يمكن أن يمارسه بعض أفراد الجماعة فى ظروف بعينها.

وإذا كانت الجماعة الشعبية قد صاغت عالمها الغيبى على صورة موازية (ومتداخلة) لعالمها الطبيعى والاجتماعى بحيث بنت نسق ما لا تراه شاخصا مستلهِمة ما تعيشه وتلمسه فى عالم الشهادة من صور للهيئات والعلاقات والتنظيمات، فحولت الجن مثلا إلى هيئات الحيوان وقسمتها أنواعا وعشائر وعائلات وأسكنتها البر والبحر والبيوت والآبار والأشجار بل وأبدان الإنسان، فإن هذه الجماعة الشعبية تدير علاقتها بهذا العالم عبر منظومة متشابكة من التدابير والإجراءات والوسائط كّرا وفراً، وقاية وعلاجا، استرضاء واعتذارا، بل واستخداما وتسخيرا كما نرى فى تسخير الإنسان للجن وغيره من القوى الغيبية، وهو أبرز ما يكون فى السحر الذى اتخذه الإنسان منذ أقدم العصور وحتى لحظتنا الراهنة

أداة من أدوات السيطرة على الواقع. وليس من مهام هذه الورقة ولا فى خطتها أن تستعرض صور وتجليات المعتقدات الشعبية فهى من الكثرة والتنوع ما يستدعى كثرة وتنوع التخصصات الدقيقة فى تناول هذه الظاهرة الرحبة وما تفيض به من عناصر ومفردات.

وإذا كان تعريفنا للفن هو « أنه ضرب من النشاط الإنسانى النوعى، يسعى فيه الإنسان إلى إعادة تشكيل الواقع على نحو رمزى يوازى به الإنسان واقعه موازاة رمزية تعكس علاقات هذا الواقع فى تشكيل جمالى يعبّر عن رؤية الجماعة للعالم وموقفها تجاهه، ويتوسل الإنسان فى هذا التشكيل بوسائل وأدوات يميز كل منها نوعا فنيا بعينه سواء أكان ذلك قولاً، أم نغما، أم حركة، أم لونا، أم كتلة، وفى كل الحالات فإن الفنان يتجاوز الطاقة الإشارية المباشرة فى أبجديات هذه الأدوات وصولا إلى المستوى الرمزى من خلال إعادة تركيب حروف هذه الأبجديات ومفرداتها وجملها بلوغا لغاية صياغة نصوص جمالية قولية أو موسيقية أو حركية أو تشكيلية أو درامية» فإن ما لا نحتاج إلى إيضاحه والتدليل عليه والتمثيل له هو اتخاذ الجماعة الشعبية لهذا الضرب من النشاط النوعى المتميز وسيطا من وسائط مجادلة (بل ومجالدة) هذا العالم الغيبى المفعم بالحيوية والمراوغة والاقتحام الدءوب لعالم الإنسان (جسدا وروحاً، يقظة ومناما) ولما يقع فى دائرة وسائل حياته حيوانا ونباتا وجمادا. ويكفى أن نشير إلى أن كثيرا مما يمارسه إنسان الجماعة الشعبية من إجراءات وتدابير ومن بينها الشعائر أو الطقوس يتجلى- فى مجمله- على هيئة إبداع فنى قولى أو موسيقى أو حركى أو تشكيلى أو درامى. ولعل النموذج الأمثل لذلك يبرز جليا فى طقوس الزار،والذى نرى أنه حين يقدم صورة ساطعة من صور المعتقدات الشعبية بالغة العمق والحدة، فإنه فى الوقت نفسه يقوم فى الممارسة الشعبية على الإبداع الفنى الجامع لكل أنواع جنس الفنون، لا يكاد يترك نوعا من أنواعه إلا التمس فيه حاجة من حاجات التعبير وإلا توجه إليه مشكلا عبر أدوات هذا النوع وتقاليده الفنية نصوصا تعكس الوظائف الأساسية للفن ورؤية

إنسان الجماعة الشعبية للعالم. بل إن الزار- تحديداً- يتجاوز ذلك إلى حد أن يمثل منظومة متشابكة تحتشد فيها غالبية أجناس وأنواع الثقافة الشعبية.

على أنه تجدر الإشارة هنا- ربما على سبيل التذكير أو دفع اللبس مهما تقل فرصة وقوعه- إلى أن المقصود بالمعالجة هنا فى هذه الندوة لا يقتصر على ما يقترن بالمعتقدات الشعبية من طقوس أو شعائر، أو ما يتخذه إنسان الجماعة الشعبية من تدابير وإجراءات تكريسا لرغبة فى استرضاء الكائنات الغيبية التى يعتقد فى وجودها وتأثيرها فى حياته، أو دفع شرها وعلاج أضرارها أو ما يصبه من تدابيره وإجراءاته فى قوالب فنية، وإنما تمتد المعالجة إلى ما ينطوى عليه فكره ووجدانه من تصورات اعتقادية تبدو تجريدية لم تَشْخَص فى طقوس أو تُنتِجْ ممارسات عملية، إذ من المعتقدات ما يقف عند حد التصور القداسى، الذى ينطوى عليه الاعتقاد، ومنها أيضا ما يتجلى فى إبداع أدبى صرف كبعض أنواع الحكاية الخرافية.

ولقد اتخذ المبدع الفرد- من غير أبناء الجماعة الشعبية- من كل ذلك مصادر لاستلهامه وتوظيفه، على تفاوت فى استقصاء الظواهر واكتشاف بنيتها وظيفة وتشكيلا، وعلى اختلاف فى الموقف بين فنان وآخر من هذه المعتقدات وتجلياتها الفنية الشعبية جملة وتفصيلاً مركزا وأطرافاً.

وتسعى دورة هذا العام من الندوة إلى تناول مبادرة هذا المبدع الفرد إلى مقاربة التصورات والمعتقدات الشعبية أو ما يقترن بها من شعائر أو طقوس أو ما يرتبط بها من إبداعات فنية شعبية، وخاصة فى مجال عروض الفنون الحركية التى تقدَّم جماهيريا، سواء أجاءت مقاربة المبدع الفرد للتصورات والمعتقدات الشعبية ومحاولة استلهامها أو توظيفها هى فى حد ذاتها، أم اتجهت إلى التجليات الفنية الشعبية تلتمس عندها مادة للاستلهام أو التوظيف.

وتأمل الندوة أن تغطى البحوث المقدمة علاقة العروض الفنية التى تقدم لسياق العرض الجماهيرى بمصادرها من التصورات والمعتقدات والفنون ذات الصلة بها فى سياقها الشعبى، قائمة- أى هذه البحوث- فى الأساس على

المعالجات التحليلية دون إغفال لدور البحوث النظرية التى تسعى إلى أن تناقش القضايا النظرية فى موضوع التناص بين السياقين الشعبى والجماهيرى. وتظل الشهادات التى يقدمها أصحاب التجارب التطبيقية من المبدعين- على اختلاف تخصصاتهم ومصادرهم الفكرية- ذات دور جد مهم فى جلاء صورة الظاهرة المزدحمة بالمفردات والمتشابكة بالعلاقات سواء كانت علاقات تناغم أو تنافر، تماس أو تقاطع، تلاق أو تقابل (بالتناقض أو بالتضاد). إذ الغاية من اختيار موضوع الندوة على امتداد دوراتها هو اختبار هذه الظاهرة علميا، سواء بالبحث النظرى يقنن أو يسعى للتقنين (التعميم العلمى) وهو ما يستوجب بداهة الاستقراء والتأمل والتأصيل، أو بالبحث التطبيقى (النقدى بالضرورة) وهو ما يقتضى تحليل التجارب الإبداعية على مستوى السياقين وصولا -أو سعيا للوصول إلى- وظيفة أو وظائف التناص (الاستلهام- التوظيف... إلخ) ومناهج وأدوات وأساليب هذا التناص وبالشهادات الواقعية التى يسعى فيها أصحاب التجارب إلى محاولة رصد تجاربهم والتباصر والتبصير باجتهاداتهم بالقدر الذى يتيحه تنوع وتراتب القدرات المختلفة لرصد أصحاب هذه التجارب لموضوعات تصدّوا لتناولها فنيا. وقد تتضمن هذه التجارب إضاءات لمنظرين أو آراء لنقاد تطبيقيين استلهمها- هى الأخرى- هؤلاء المبدعون أو غضوا الطرف عنها، تمثلوها أو نبذوها وجدوا فيها خيرا، أو وجدوا الخير فى الإبداع بعيداً عنها وفى حرية من قيود ضوابطها.

ويجدر التنويه إلى واحدة من أبده البديهيات هى أن هذه الورقة بما تضمنته من تعريفات للتصورات والمعتقدات وغيرها لا تصادر- ولا يحق لها- على أى اجتهاد يختلف مع هذه التعريفات أو يعارضها، بل إن الترحيب باختلاف الرؤى ووجهات النظر والآراء والطروح من أسس العلم وشروطه، إذ لا مصادرة لاختلاف ولا تثريب على اجتهاد ولا فصل فى خطاب.

حواش:

(١) صلاح الراوى (د) : الثقافة الشعبية وقضية الاستلهام (ترسيم لحدود ورصف لعلاقات). مجلة جسور، مركز جيل السبعينات، العدد الأول، فبراير ١٩٩٩، ص ١١٩.

(٢) المرجع نفسه

(٣) أتيح نشر بحوث الدورة الأولى (أغسطس ١٩٩٥) فى كتاب تذكارى، انظر : الفنون الشعبية بين سياقين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، وتوقف طبع بحوث الدورتين، الثانية وهى على وشك الصدور، والثالثة قبل الدفع بها للمطبعة بافتعال معوقات إدارية صبيانية. أما الدورة الرابعة فإنها لم تنعقد أصلا– وإن كان أغلب الباحثين المدعوين للمشاركة قد أعدوا بحوثهم أو شرعوا فى إعدادها مشكورين- إذ تعرض هذا المشروع العلمى مع مشروع علمى آخر (أطلس الفولكلور المصرى) لمؤامرة عفنة تليق بمن قاموا بها من صغار الصبية وشذاذ الآفاق والمخبرين والخدم وسادتهم -الماسونيين الصغار أيضا- من الوصوليين وأصحاب الدكاكين والخرتيين ومتعهدى المؤتمرات والعاملين عليها والمتفعين بهزيل اللجان والجمعيات والدوريات. انظر شذرات فى هذا الشأن: كتابنا (الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة) مرجع سابق، ص٣٢٤ وما بعدها، ص ٣٧٣.

الفهرس

رقم الصفحة

على امتداد تاريخ نشوء وتطور مفهوم الدولة/ النظام ظلت وتظل النخبة المؤسسية/ سادنة البناء الفوقى تمتلك أو تسعى إلى امتلاك رؤية مفارقة للجماعة الشعبية. رؤية حريصة على تجاوز رؤية هذه الجماعة. وهذا التجاوز لا يتأتى ولا يقوم إلا استنادا إلى موقف نقدى والموقف النقدى فى أى شأن وعلى أى مستوى وفى أية مرحلة من مراحل الأفراد والجماعات والشعوب والأمم هو مفتاح التطور والتقدم. إذ البديل هو الجمود والتحجر والإنصراف من يقظة الوجود (الكون) إلى خمول العدم (الفساد). على أن الملاحظ على الموقف النقدى للنخبة ـ العربية خاصة ـ هو التجاهل الفظ لرؤية الجماعة الشعبية أو نظرتها للعالم. والتأفف لحد التعالى الضجر من هذه الرؤية والحملة عليها من جراء النظرة السلبية اليها ابتداء. وهى نظرة ليست بنت التحليل الصبور المنزة عن التعسف والافتعال والقفز ـ وإن كان رصينا فخيما ـ إلى إصدار الاحكام شديدة العمومية التى كثيرا ما ترمى رؤية الجماعة الشعبية بالسفه والضحالة والسطحية والجمود. بل بما هو اخطر واضل سبيلا وهو وصفها بالبساطة والعفوية والتلقائية والتقليدية الى اخر هذه الصفات وصويحباتها المعيارية.

د. صلاح الراوى

